B. Gandb. 415 (2
Langhans

63

<36642850580014

<36642850580014

Bayer. Staatsbibliothek

Die

Geschichte der Musik

des

17. 18. und 19. Jahrhunderts

in

chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros

von

Wilhelm Langhans.

Zweiter Band.

Leipzig.

Verlag von F. E. C. Leuckart

(Constantin Sander)

K. K. Oesterreich. und Grossherzogl. Mecklenburg. Medaille für Wissenschaft und Kunst.

1887.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Alle Rechte vorbehalten.

SEINER KÖNIGLICHEN HOHEIT

DEM

GROSSHERZOG VON SACHSEN

CARL ALEXANDER

IN TIEFSTER EHRERBIETUNG

GEWIDMET.

Inhaltsverzeichniss.

Seite

VI. Die französische komische Oper. Gluck. Das deutsche National-Singspiel 1—94.

Die deutsche und französische Philosophie im 18. Jahrhundert S. 2. Die italienischen Buffonisten in Paris S. 5. Anfänge der Opéra comique S. 9. Die italienische Komödie S. 12. J. J. Rousseau S. 13. Erster Schritt zur Selbständigkeit. Dauvergne S. 19. Befreiung vom italienischen Einfluss. Philidor. Monsigny S. 23. Blüthezeit. Grétry S. 27. Social-politischer Charakter der komischen Oper S. 33. Die grosse Oper von der Reformbewegung ergriffen. Gluck S. 35. Calzabigi S. 38. „Orpheus" S. 39. „Alceste" S. 40. „Paris und Helena" S. 43. Du Roullet S. 46. Gluck in Paris S. 47. „Iphigenie in Aulis" S. 50. Gluckisten und Piccinisten S. 55. „Armide" S. 57. Guillard. „Iphigenie in Tauris" S. 58. „Echo und Narciss" S. 61. Deutsche Kritiker S. 63. Aufschwung der deutschen Dichtkunst S. 72. Die Leipziger Bühne und das Singspiel S. 73. J. A. Hiller S. 74. Das Singspiel in Wien. Dittersdorf S. 81. In Berlin. J. F. Reichardt S. 86. Goethe als Singspieldichter S. 90. Das Melodrama S. 92.

VII. Die Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert 95—278.

Die Violine S. 96. Corelli. Vivaldi. Die cyclischen Musikformen S. 101. Tartini und seine Schule S. 108. Deutsche Violinisten. Biber. Walter. Stamitz. Franz Benda S. 111. Blasinstrumente S. 113. Das Clavier S. 115. Kuhnau. Die Claviersonate S. 116. Domenico Scarlatti S. 117. Emanuel Bach S. 119. Das Hammerclavier S. 124. Joseph Haydn S. 126. Capellmeister beim Fürsten Esterhazy S. 128. Reise nach London S. 132. Uebersiedelung nach Wien S. 134. Charakter seiner Musik S. 137. W. A. Mozart S. 145. Kunstreisen S. 146. Concertmeister in Salzburg S. 157. „Idomeneo" S. 159. Uebersiedelung nach Wien S. 162. „Die Entführung aus dem Serail" S. 163. Kammermusik S. 164. „Figaro's Hochzeit" S. 174. „Don Juan" S. 179. „Cosi fan tutte" S. 187. „Titus" S. 188. „Die Zauberflöte" S. 190. Requiem S. 195. Mozart als Mensch S. 200. Beethoven S. 205. Hoforganist und Bratschist der Hofcapelle in Bonn S. 208. Uebersiedelung nach Wien S. 209. Kunstreise nach Berlin. Erfolge als Claviervirtuose S. 213. Taubheit S. 215. Testament S. 217. Symphonie „Eroica" S. 219. Oper „Fidelio" S. 222. Kammermusik dieser Periode S. 231. Widrige Familienverhältnisse. Goethe S. 238. „Die Schlacht bei Vittoria" S. 240. Missa solemnis und neunte Symphonie S. 244. Beethoven als Mensch S. 263. Kirchenmusik. Gellert's geistliche Lieder S. 268. Berliner Theoretiker. Kirnberger. Marpurg S. 272. Fortschritte der Musikwissenschaft S. 274.

VIII. Die Musik in Frankreich nach 1789 279—330.

Politische Einflüsse S. 279. Die Marseillaise S. 281. Méhul S. 282. Das Pariser Conservatorium S. 287. Viotti und die franzö-

Seite

sische Violinschule S. 289. Das erste Kaiserreich. Cherubini S. 293. Lesueur S. 298. Spontini S. 301. Neuer Aufschwung der grossen Oper. Meyerbeer S. 307. Auber's „Stumme von Portici" S. 312. Rossini's „Tell" S. 314. Donizetti. Bellini S. 319. Die komische Oper nach Grétry. Boieldieu S. 321. Auber S. 325. Die Conversations-Oper. Hérold. Adam S. 328.

IX. Die musikalischen Romantiker des 19. Jahrhunderts 331—460.

Classisch und romantisch S. 331. Die Naturpoesie S. 333. Das deutsche Lied und die Ode im 18. Jahrhundert S. 334. Zelter S. 338. Franz Schubert S. 341. Künstlerische Veredelung des Volksliedes S. 345. Die Ballade. Carl Löwe S. 347. Die dramatische Poesie und die Romantik S. 349. Spohr S. 350. Capellmeister in Cassel. Oper „Jessonda" S. 353. Einseitiger Charakter seiner Musik S. 354. C. M. von Weber S. 356. Capellmeister in Dresden S. 359. „Der Freischütz" S. 361. „Preciosa". „Euryanthe" S. 363. „Oberon" S. 365. Marschner S. 368. K. Kreutzer. Lortzing. Nicolai S. 371. Mendelssohn S. 372. Ouverture zum „Sommernachtstraum" S. 373. Bach's Matthäus-Passion und die Berliner Singakademie S. 376. Musikdirektor in Düsseldorf und Leipzig S. 379. Das Oratorium „Paulus" S. 380. Das Leipziger Conservatorium S. 383. Schumann S. 384. Redacteur der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" S. 386. Musikdirector in Düsseldorf. Geisteskrankheit S. 390. Epigonen der Mendelssohn-Epoche S. 395. Die romantische Bewegung in Frankreich S. 397. Berlioz S. 398. „Symphonie fantastique". Programm-Musik S. 401. Kritiker des „Journal des Débats" S. 405. Erfolge in Deutschland S. 407. Instrumentirungskunst S. 413. Félicien David S. 418. Liszt S. 419. Virtuosenjahre S. 420. Capellmeister in Weimar S. 425. Uebergang vom Reproduciren zum Produciren. Symphonische Dichtungen S. 427. Schriftstellerische Thätigkeit S. 431. Uebersiedelung nach Rom. Geistliche Compositionen S. 434. Dirigent und Lehrer S. 437. Chopin S. 440. Nationaler Charakter seiner Musik S. 447. Die Wiener Clavierschule. Hummel S. 450. Die Prager Clavierschule. Moscheles S. 452. Die Londoner Clavierschule. Field S. 454. Die Pariser Clavierschule. Kalkbrenner S. 455. Die Violine. Paganini. Ernst. Vieuxtemps S. 457.

X. Richard Wagner und seine Reformen 461—549.

Wagner S. 462. Debut als Orchester-Componist S. 465. Als Schriftsteller S. 467. Capellmeister in Magdeburg. Königsberg. Riga S. 469. Uebersiedelung nach Paris S. 471. „Eine Faust-Ouvertüre" S. 475. „Rienzi". „Der fliegende Holländer". Capellmeister in Dresden S. 478. „Tannhäuser" S. 480. Dresdner Mai-Aufstand. Flucht S. 484. „Lohengrin" S. 486. Zürich. Die Schriften: „Die Kunst und die Revolution" „Das Kunstwerk der Zukunft" „Oper und Drama" S. 489. Paris S. 496. König Ludwig II. S. 501. „Tristan und Isolde" S. 503. Triebschen bei Luzern S. 504. „Die Meistersinger von Nürnberg" S. 505. Bayreuth S. 509. „Der Ring des Nibelungen" S. 510. „Parsifal" S. 513. Musikalische Fortschritte neben und nach Wagner S. 527.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

VI.

Die französische komische Oper. Gluck. Das deutsche National-Singspiel.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, bis zu welchem Zeitpunkt wir die Entwickelung der Tonkunst bei den künstlerisch bedeutendsten Nationen unseres Welttheils verfolgt haben, waren in den musikalischen Verhältnissen desselben wichtige Veränderungen vorgegangen. Zwar behauptete Italien noch immer den ersten Rang, sah sich jedoch zweien Rivalen gegenüber, die ihm denselben streitig zu machen im Begriff waren: Frankreich, dessen Musikdrama in der ihm von Lully gegebenen nationalen Form die Theilnahme der Opernfreunde Europa's mehr und mehr auf sich zog; Deutschland, wo die beiden grossen protestantischen Tonmeister Bach und Händel der Musik völlig unbekannt gewesene Gebiete erschlossen und namentlich auch die Instrumentalmusik höheren Zwecken, als man bis dahin für sie in's Auge gefasst, dienstbar gemacht hatten. Die von diesen beiden Nationen errungene musikalische Selbständigkeit wäre indessen der italienischen Hegemonie kaum gefährlich geworden, hätte sie sich nicht Hand in Hand mit den übrigen Geistesbestrebungen entwickelt, hätte sie nicht in der allgemeinen, dem Wesen des einen wie des andern Volkes entsprechenden geistigen Bewegung Nahrung und Stütze gefunden. Ein kurzer Ueberblick der Richtungen,

welche die Philosophie, diese, alle übrigen Gebiete der menschlichen Thätigkeit umfassende, ihnen den Weg weisende und die nächsten Ziele bestimmende Wissenschaft, während des vorigen Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich nahm, wird auch den musikalischen Entwickelungsgang beider Völker, so weit wir ihm gefolgt sind, erklären, und den weiteren Verlauf desselben deutlich voraussehen lassen.

Der Unterschied der französischen Philosophie des 18. Jahrhunderts von der gleichzeitigen deutschen besteht, um es in ein Wort zusammenzufassen, darin, dass jene darauf ausging, alles Geistige zu materialisiren, diese dagegen durchweg auf eine Vergeistigung der Materie gerichtet war. Hatten die Franzosen nach dem Vorgange der Engländer die Sinneseindrücke als alleinige Quelle der menschlichen Erkenntniss bezeichnet, und folgegemäss die Einen den Sensualismus, die Anderen den Materialismus ausgebildet, so findet der deutsche Idealismus die wesentlichen Bedingungen aller Erkenntniss im Menschengeiste selbst. Schon Leibnitz, der Vater der neueren deutschen Philosophie, speciell verdient um das wissenschaftliche Leben Deutschland's als Stifter der Akademie der Wissenschaften zu Berlin (1700), folgt diesem Princip, indem er die Erfahrung wohl als eine Quelle der Erkenntniss gelten lässt, diese selbst aber als ein Erzeugniss des Denkens auf seiner frühesten Entwickelungsstufe betrachtet.[1] Die Substanz ist ihm nicht, wie den meisten seiner Zeitgenossen, ein Aggregat lebloser Atome, sondern sie besteht aus geistig beseelten Einzelwesen, von ihm Monaden genannt; eine vorausbestimmte (praestabilirte) Harmonie erklärt ihr Zusammenwirken in dieser Welt, welche von Leibnitz „die beste aller möglichen Welten" genannt wird. Dieselbe idealistische Anschauungsweise kennzeichnet Lessing's Forschungen auf den Gebieten der Religion, der Ethik und der Aesthetik. In der Kunst wie im Leben ist ihm nicht der äussere Erfolg, sondern die Stimme des Gewissens maassgebend, und, wie er in seiner „Erziehung des Menschengeschlechtes" ausführt, fällt die höchste Entwickelungsstufe desselben mit der des Mannes zusammen, der auch dann, wenn die Aussichten auf Ehre und Wohlstand, die im Jünglingsalter sein Handeln bestimmten, wegfallen, dennoch seine Pflicht freudig zu erfüllen bereit ist.

[1]) In diesem Sinne ergänzt Leibnitz den vom englischen Empiriker Locke aufgestellten Satz „Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu" durch die Worte „nisi intellectus ipse".

Endlich erscheint Immanuel Kant, um alle Errungenschaften seiner Vorgänger zusammenzufassen und zum Abschluss zu bringen. Auf dem Wege der kritischen Untersuchung des menschlichen Erkenntnissvermögens gelangt er zu Resultaten, welche im Wesentlichen die des Leibnitz'schen und Lessing'schen Idealismus sind. Die „Kritik der reinen Vernunft" (1781) giebt ihm die Ueberzeugung, dass ausser den sinnlichen Eindrücken gewisse im menschlichen Geiste schon von vornherein vorhandene (*a priori*) Begriffe, z. B. Raum und Zeit, zur Erkenntniss nöthig sind. Verbieten uns die Grenzen der reinen Vernunft, das Uebersinnliche zu erfassen, bleibt es uns versagt, mit ihrer Hilfe das von der Erscheinung unabhängige Wesen der Dinge (das „Ding an sich") zu erkennen, so zeigt uns die „Kritik der praktischen Vernunft" (1788) den Weg, auf welchem auch diese Forderung unseres geistigen Menschen Befriedigung findet. Die praktische Vernunft verlangt die Unterdrückung des sinnlichen Menschen durch den Vernunftmenschen, welcher letztere dem ersteren ein Gesetz giebt; dies Gesetz ist aber nicht, wie die Maximen der Klugheit, durch die Aussicht auf gewisse Erfolge bedingt, sondern es ist ein unbedingtes, das einzige unbedingte Gebot: Kant nennt es den kategorischen Imperativ. Die praktische Vernunft ist es auch, welche zu gewissen, zwar nicht logisch zu beweisenden, gleichwohl aber unerlässlichen Forderungen des sittlichen Menschen führt, von Kant Postulate genannt: die Freiheit des Willens, ohne welche der Mensch von der Naturnothwendigkeit abhängig bliebe und der Stimme des kategorischen Imperativs nicht zu folgen vermöchte; die Unsterblichkeit der Seele, die trotz der Unvollkommenheit der menschlichen Natur die Möglichkeit einer fortwährenden Annäherung an den Zustand sittlicher Vollkommenheit zulässt; das Dasein Gottes, d. h. eines Wesens, welches einerseits die absolute Macht über die Natur hat, während es andererseits durch moralische Antriebe schlechthin bestimmt wird und dem Menschen die Verwirklichung des höchsten Gutes verbürgt: des in der Natur fehlenden Zusammenhanges zwischen der Sittlichkeit und einer zu ihr im Verhältniss stehenden Glückseligkeit.

Im geraden Gegensatz zu der idealistischen Richtung der deutschen Philosophie sehen wir die französische, nachdem Voltaire seine Landsleute mit dem Empirismus des Engländers Locke bekannt gemacht, einem Realismus huldigen, der schliesslich in den nackten Materialismus übergeht. Die Grundsätze eines Holbach, der in seinem „Système de la nature", dem Haupt-

werke des französischen Materialismus, die Sinnesempfindungen als blosse Gehirnthätigkeiten bezeichnet, der in der Idee der Gottheit nur einen Deckmantel für unsere Unwissenheit sieht und als alleinige Triebfeder unseres Handelns das Interesse bezeichnet (dem allerdings, wie er vorsichtig genug hinzusetzt, einzig und allein die Tugend entsprechen soll); eines Lamettrie, der in seinen Schriften „L'homme machine“ und „L'homme plante“ Alles auf mechanische Nothwendigkeit zurückführt, die Seele mit der Hirnsubstanz identificirt und behauptet, wenn diese authöre zu funktioniren, so sei Alles zu Ende („La farce est jouée“), weshalb es denn auch die natürliche Bestimmung des Menschen sei, den Augenblick zu geniessen; eines Rousseau, der bei verhältnissmässig idealistischer Beanlagung doch in seiner Opposition gegen das Bestehende so weit ging, dass er die Aufhebung des Familienlebens befürwortete, den Fortschritt der Wissenschaften als einen Nachtheil für das Menschengeschlecht bezeichnete und durch Untergrabung alles Autoritätsglaubens die Revolution auf's Wirksamste vorbereiten half — diese Theorien fanden in Frankreich begeisterte Anhänger und gaben dem öffentlichen Leben eine Richtung, welche geradesweges zu einer radicalen Umgestaltung aller Verhältnisse führte.

Zunächst waren es die staatlichen und kirchlichen Einrichtungen, denen das der Verjüngung bedürftige Frankreich des 18. Jahrhunderts den Krieg erklärte; bald aber wurde der Kampf auf alle übrigen Gebiete des geistigen Lebens übertragen. Allgemein wurde das Verlangen nach der besonders eifrig von Rousseau gepredigten Rückkehr zu natürlicheren Zuständen, nach Befreiung von den Fesseln der Convention, welche den geschraubten Geschmack des Zeitalters Ludwig's XIV. verewigen zu wollen den Anschein hatte. Auch die künstlerischen Zustände konnten nicht länger von der Bewegung unberührt bleiben, denn um diese Zeit waren, wie wir bei Goethe („Rameau's Neffe“ S. 425) lesen „die sämmtlichen Künste in Frankreich auf eine sonderbare, ja für uns fast unglaubliche Weise manierirt und von aller eigentlichen Kunstwahrheit und Einfalt getrennt. Nicht allein das abenteuerliche Gebäude der Oper war durch das Herkommen nur starrer und steifer geworden, auch die Tragödie ward in Reifröcken gespielt, und eine hohle, affectirte Declamation trug ihre Meisterwerke vor. Dieses ging so weit, dass der ausserordentliche Voltaire, bei Vorlesung seiner eignen Stücke, in einen ausdruckslosen, eintönigen, psalmodirenden Bombast verfiel und sich überzeugt hielt, dass auf diese Weise die Würde seiner

Stücke, die eine weit bessere Behandlung verdienten, ausgedrückt werde. Ebenso verhielt sich's mit der Malerei: durchaus war das Fratzenhafte eines gewissen Herkömmlichen so hoch gestiegen, dass es den aus innerer Naturkraft sich entwickelnden trefflichen Geistern der damaligen Zeit höchst auffallend und unerträglich scheinen musste."

Kein Wunder, dass in solcher Zeit alle klaren Köpfe Frankreich's in dem Bestreben zusammentrafen, das, was sie Natur nannten, der Cultur und der Kunst entgegenzusetzen. In der Malerei traten an die Stelle der pomphaften und aufgebauschten Darstellungen des Lebrun und seiner Schule die Schilderungen des ländlichen und Familienlebens, die Genrescenen Watteau's und Liotard's; die abgezirkelten Gärten und beschnittenen Bäume des Hofgärtners Ludwig's XIV., Le Nôtre, mussten den Parks im englischen Geschmacke weichen. Welchen Weg die Tonkunst einzuschlagen habe, um auch ihrerseits an dem Verjüngungsprocesse theilzunehmen, konnte nicht zweifelhaft sein. Bei der in Frankreich zur Herrschaft gelangten realistischen Weltanschauung musste sie andere Ziele verfolgen als im Vaterlande Lessing's und Kant's:[1]) statt nach dem Uebersinnlichen, dem Erhabenen des Händel'schen Oratoriums, der Bach'schen Passionen zu trachten, mussten die französischen Musiker vielmehr ihr Augenmerk auf die, unmittelbaren Erfolg versprechende, sinnfällige Darstellung des Lebens richten, wie sie nur die Schaubühne gestattet, und demgemäss bildete die *Académie de musique*, als vornehmste Vertreterin des französischen Musikdrama, das nächste Angriffsobject für die musikalischen Neuerer, an ihrer Spitze Jean Jaques Rousseau, dessen energische, durch keinerlei Rücksichtnahme abgeschwächte Kampfesweise Schrecken und Erbitterung sonder Gleichen im Lager der Gegner hervorrief.

Den ersten Anstoss zum Kampf gegen die ältere Oper gab das Erscheinen einer italienischen Operntruppe, welche im Jahre 1752 nach Paris kam und in der grossen Oper, abwechselnd mit den französischen Künstlern, die komischen Intermezzi der jüngeren neapolitanischen Schule zur Aufführung brachten. Diesmal wurden die Italiener weit freundlicher aufgenommen als bei ihren früheren Besuchen der französischen Hauptstadt, denn was

[1]) Während Kant nicht ruht, bis ihm die Existenz Gottes zur Gewissheit geworden ist, begnügt sich Voltaire im gleichen Falle mit dem frivolen Scherzwort „Si dieu n'existait pas, il fallait l'inventer" — charakteristisch genug für das Frankreich des 18. Jahrhunderts, das „Siècle de Voltaire", wie es dort mit Stolz genannt wird.

sie boten war ein so Neues und künstlerisch Vollendetes, dass auch die strengste Kritik sich entwaffnet sah. Da ihnen die Bühne der *Académie de musique* zur Verfügung gestellt war, so hatte das Publicum die beste Gelegenheit zum Vergleich ihrer Leistungen mit denen des heimischen Personals, und dieser Vergleich öffnete, wie Rousseau in seinen „Confessions“ (S. 338) berichtet, die französischen Ohren. „Niemand mochte nach dem lebhaften und scharfmarkirten Gesange der Italiener den schleppenden der Franzosen hören, und sobald die Bouffons“ wie sie vom Pariser Publicum genannt wurden „geendet hatten, rüstete sich Alles zum Aufbruch, so dass man sich genöthigt sah, die Reihenfolge des Schauspiels zu verändern, um mit dem Intermezzo den Abend zu beschliessen.“ Die immerhin noch zahlreichen Anhänger der Oper des Lully und des Rameau mussten sich durch diese Vorgänge auf's Aeusserste beunruhigt fühlen und begannen gegen die Fremden nach Kräften zu opponiren. „Ganz Paris“ fährt Rousseau fort „theilte sich in zwei Parteien, die einander erbitterter bekämpften, als es jemals in Angelegenheiten des Staats oder der Kirche der Fall gewesen war. Die eine, mächtigere und zahlreichere, bestehend aus der Aristokratie, der *haute finance* und dem weiblichen Geschlecht, hielt es mit der französischen Musik; die andere, jener an Regsamkeit und Begeisterung überlegen, umfasste den kenntnissreichen und kunstbegabten Theil des Publicums. Ihre verhältnissmässig kleine Schaar pflegte sich an den Theaterabenden unter der Loge der Königin zu vereinigen, während die Gegner im ganzen Theater vertheilt waren, ihr Hauptquartier aber unter der Loge des Königs hatten.“ Der Eifer dieser beiden Parteien, die sich nach ihren Standorten *le coin du roi* und *le coin de la reine* nannten, äusserte sich nicht nur im Theater, sondern auch durch eine Fluth von Zeitungsartikeln und Broschüren, in denen der schon im Anfang des Jahrhunderts vom Abbé Raguenet und Lecerf de Vieville begonnenen Streit, ob der französischen oder der italienischen Opernmusik der Vorrang gebühre (S. I. 223) fortgesetzt wurde, und zwar noch ungleich hitziger als damals, weil inzwischen, mit fortgeschrittener Ausbildung beider, der Gegensatz noch beträchtlich verschärft war.

Die Bedeutendsten dieser literarischen Erzeugnisse waren die 1753 erschienene Spottschrift des *Petit prophète de Boehmischbroda*, in welcher der als „literarischer Correspondent“ mehrerer deutscher Fürsten seit 1749 in Paris ansässige Baron Grimm in biblisch-prophetischem Tone den Untergang des guten Ge-

schmackes weissagte, wenn sich Paris nicht zur italienischen Musik bekehre,[1]) und die im selben Jahre erschienene *Lettre sur la musique française* von Rousseau. Grimm, den wir als feinfühligen Kritiker noch wiederholt in den Entwickelungsprocess der französischen Oper werden eingreifen sehen, behandelte die Frage in humoristischem Tone und hatte so, ausser den Mitgliedern seiner Partei noch die Lacher von der andern auf seiner Seite. Rousseau dagegen zog mit schonungsloser Strenge, mit den allerwuchtigsten Keulenschlägen gegen die französische Musik zu Felde und wurde in Folge dessen von der nationalen Partei mit grösster Erbitterung verfolgt. Eine Beschreibung der Wirkung seiner Schrift wäre, wie er selbst sich ausdrückt, der Feder eines Tacitus würdig. „Es war die Zeit des grossen Kampfes zwischen Parlament und Geistlichkeit; das Parlament war soeben verbannt worden; die Gährung schien ihren Höhepunkt erreicht zu haben: Alles kündigte einen nahe bevorstehenden Aufstand an — da erschien die Broschüre und sofort waren alle übrigen Streitfragen vergessen; man dachte an keine andere Gefahr, als an die, welche der französischen Musik drohte, und der Aufstand, welcher nun losbrach, war allein gegen mich gerichtet. Am Hofe schwankte man, ob mir die Bastille oder die Verbannung gebühre, und die *Lettre de cachet* zum Zwecke meiner Verhaftung war bereits ausgefertigt, als Herr de Voyer ihre Absendung verhinderte, indem er auf die Lächerlichkeit eines solchen Verfahrens hinwies. Wenn ich so meine Freiheit behielt, so blieb ich doch von Beleidigungen aller Art nicht verschont; mein Leben war sogar bedroht, denn das Orchester der Oper hatte sich verschworen, mich beim Ausgang aus dem Theater zu ermorden, und nur der Freundschaft des wachthabenden Officiers, der mich ohne mein Wissen nach Hause geleiten liess, hatte ich es zu danken, dass jenes Complot nicht zur Ausführung gelangte.“

Mag diese Schilderung bei dem erregten und zur Hypochondrie neigenden Naturell des Autors der *Confessions* immerhin etwas übertrieben ausgefallen sein, so lässt sie doch unzweifelhaft erkennen, dass die durch die *Bouffons* hervorgerufene Aufregung eine hochgradige und allgemeine war. Uebrigens hatte ihr Gastspiel auch eine nachhaltige Wirkung. Wenn sich neben den Freunden der Melodie, des Angenehmen und Einschmeichelnden auch Männer auf ihre Seite gestellt hatten, die, wie Diderot, in der dramatischen Musik mehr das Bedeutende als das Gefällige

[1]) Vgl. Otto Jahn „Mozart“ II. 200.

suchten, so war es, weil das Neue, Bewegliche der *Opera buffa* jenes alte, verhasste starre Zimmerwerk der Lully'schen Oper zu zerstören und eine frische Fläche für neue Bemühungen zu ebnen schien.[1] Und als die Italiener sich genöthigt sahen, im März 1754 Paris wieder zu verlassen — nach Einigen auf Antrieb der allmächtigen Maitresse Ludwig's XV., der Marquise von Pompadour, nach Rousseau in Folge der Intriguen des Orchesters der grossen Oper — da war jede Unklarheit bezüglich der von der dramatischen Musik Frankreich's zu verfolgenden Ziele gewichen; auch sollte es sich bald zeigen, dass es zur Lösung der nächsten künstlerischen Aufgabe, zur Schöpfung einer französischen komischen Oper, der Nation an geeigneten Kräften keineswegs fehle.

Wie aber ist es erklärlich, dass der Franzose des 18. Jahrhunderts, der in der Komödie, z. B. des Molière, sich für das Komische in so hohem Grade empfänglich zeigte, bis zur Ankunft der Italiener von dem Humor in der Musik keine Ahnung hatte, dass ihm, wie Amédée Méreaux sagt,[2] die Fähigkeit, musikalisch zu lachen, völlig abging? Der Grund hierfür liegt ohne Zweifel in der Einseitigkeit der Entwickelung der französischen Dichtkunst während der vorangegangenen Jahrhunderte. „Eine der auffallendsten Erscheinungen, nicht nur in der Geschichte der französischen Literatur, sondern in der Geschichte des menschlichen Geistes überhaupt, ist der gänzliche Mangel der Lyrik im 17. Jahrhundert in Frankreich. Nie hat die Poesie des einfach menschlichen Gefühls einen so vollkommenen Bankerott erlebt, wie in jenem Zeitraume, den die Nachgeborenen „das grosse Jahrhundert" nannten. Blättert man in den Werken der zahllosen, unter dem Namen von „Dichtern" die Literaturgeschichte beschwerenden Reimer, so ist man wahrhaft entsezt über die Dürre des Herzens, die Blutlosigkeit und die Verlogenheit der „Gefühle" jener Zeit. Jedes tief menschliche Empfinden, jeder Schmerz, jede Freude, Liebe, Hoffnung, Trauer — alle die natürlichen Regungen der Menschenbrust scheinen den Franzosen des 17. Jahrhunderts unbekannt gewesen zu sein: in dem ganzen langen Zeitraum ist nicht ein einziges Lied entstanden, welches als der Ausdruck der wahren Empfindung zu gelten hat . . . Wer die Lyrik für die zarteste und köstlichste Blüthe des dichtenden Menschengeistes hält, muss das Frankreich des 17. Jahr-

[1]) Vgl. Goethe „Rameau's Neffe" S. 427.

[2]) Amédée Méreaux. *Variétées littéraires et musicales.* S. 252.

hunderts aus der Poesie streichen. Die Gründe dieser Thatsache sind nicht schwer zu finden. Das 17. Jahrhundert hat die eigenthümliche Erscheinung einer Dichtkunst gezeitigt, die ihre einzige Aufgabe in der Befriedigung der künstlerischen Bedürfnisse des Hofes erblickte. Schon im 16. Jahrhundert hatte diese zur Hofpoesie werdende Lyrik sich angekündigt; aber erstlich gab es damals noch nicht den Hof des literarisch-geschmacklosen Ludwig XIV., sondern den des poesiekundigen Franz I. und Heinrich IV., und dann war der Zusammenhang mit den guten poetischen Traditionen des französischen Mittelalters namentlich im Liede noch zu mächtig, um die Lyrik zu einer blossen Hofbelustigung ausarten zu lassen."[1]) Unter solchen Bedingungen konnte sich die grosse Oper recht wohl zu einer bedeutenden Höhe aufschwingen, für die komische dagegen waren weder Dichter noch Musiker vorhanden. Da man aber auch bei den heiteren Spielen die Musik nicht ganz entbehren mochte, so griff man zum Couplet als der geeignetsten Form zur Befriedigung der französischen Spottsucht einerseits, des bescheidensten Musikbedürfnisses andererseits, und es begab sich, was Boileau mit den Worten ausdrückt „Le Français malin créa le Vaudeville", es entstand jene, dem französischen Naturell durchaus entsprechende Kunstform, die ihren Namen von den zu den Couplets gesungenen Melodien herleitet, den *Voix de ville*, wie man die Volks- und Strassengesänge im Gegensatz zu den höfischen, vornehmeren *Voix de cour* oder *Airs de cour* nannte.

Darf man im Vaudeville den Keim der komischen Oper sehen, so reicht ihr Ursprung bis weit in's 17. Jahrhundert hinab, wo die Jahrmärkte von St. Germain und St. Laurent, jener im Winter, dieser im Sommer dem unterhaltungsbedürftigen Theil der kleinbürgerlichen Bevölkerung der Hauptstadt als Sammelplatz zu dienen anfingen.[2]) Hier war für jeden Geschmack gesorgt, denn man sah im bunten Durcheinander Seiltänzer, Marionetten, gelehrte Hunde, selbst ein Ensemble dressirter Ratten, daneben auch dramatische Darstellungen nach Art der italienischen Intermezzi, jedoch auf einer weit niedrigeren Kunststufe stehend als diese. Das literarische Verdienst dieser Darstellungen lag

[1]) Vgl. Eduard Engel, Geschichte der französischen Literatur.

[2]) Nach Emile Solié „Histoire du théâtre royal de l'opéra comique" dauerte die *Foire St. Germain* vom Beginn der Fasten bis zum Ende der Charwoche, die *Foire St. Laurent* von Juni bis Ende September. Von den Jahrmarktsschauspielen handelt ausführlich Emile Campardon „Les spectacles de la foire". Paris 1877. Zwei Bände.

allein im Couplet; auf eine Intrigue legte man keinerlei Werth, die Figuren waren die typischen der italienischen Komödie, Harlekin, Pierrot etc. So lange sich die Jahrmarktsschauspieler in diesen engen Grenzen hielten, konnten sie ungehindert ihr Wesen treiben; als aber ihre künstlerischen Leistungen sich vervollkommneten und ihr Publicum sich erweiterte, als auch die höheren Gesellschaftsklassen die Jahrmarktsbühnen aufsuchten, um sich hier von dem Zwange zu erholen, den die feierlich-conventionelle Tragödie, die gesungene so gut wie die gesprochene, dem Zuhörer auferlegte, da beunruhigten sich die grösseren und älteren Bühnen der Hauptstadt und begannen dem Concurrenten Hindernisse aller Art in den Weg zu legen. Schon 1678 erwirkte die grosse Oper bei Ludwig XIV., dass es den Jahrmarktsschauspielern verboten wurde zu singen und im Orchester mehr als vier Streichinstrumente und eine Oboe zu verwenden. Auch die *Comédie française* konnte es nicht ruhig ansehen, dass das Volkstheater das Gebiet seines dramatischen Stoffes erweiterte, und als dies im Jahre 1697 mit dem Vaudeville „La fausse prude“ die Geleise der italienischen Komödie verliess, um in aristophanischem Tone die Lächerlichkeiten der zeitgenössischen Gesellschaft zu geisseln, erhoben die Komödianten des Königs ebenfalls Einspruch.

Dies waren jedoch nur Plänkeleien als Vorboten des von den privilegirten Bühnen gegen die komische Oper geführten, beinahe hundertjährigen Krieges. Bedenklicher wurde die Lage derselben, als ihr auch der Dialog verboten wurde. In dieser Noth suchte sie sich zu helfen durch den Monolog unter Mitwirkung des „Gevatters“ (*compère*), einer ausserhalb der Bühne befindlichen, zum Theater gehörigen Persönlichkeit, wie solche noch heute beim französischen Polichinelle in dem daneben sitzenden Harfenisten gelegentlich mitredend erscheint. Aber auch dieses Auskunftsmittels sollte sie sich nicht lange erfreuen, und endlich blieb ihr nichts übrig als die Pantomime, wobei der Vorgang schriftlich auf einer Tafel den Zuschauern mitgetheilt wurde (*Pièces à écritaux*). Dasselbe geschah mit den vorzutragenden Gesängen: im geeigneten Momente wurde eine Art Leinewand-Vorhang herabgelassen — bisweilen deren mehr als fünfzig in einem Akte — den zwei schwebende Amorinen hielten und auf welchem in weithin erkennbarer Schrift das Couplet und der Name der eigentlich zu seinem Vortrag bestimmten Person zu lesen waren; das Orchester begann dann die Melodie, stets eine allbekannte Volksweise, und die Zuschauer sangen selbst,

während der betreffende Schauspieler dazu gestikulirte. Weiter kamen Jahre, während welcher die Jahrmarktstheater, auf alle bisherigen Errungenschaften verzichtend, sich mit Marionetten begnügten; da indessen um diese Zeit bereits Dichter von Bedeutung, wie Fuzelier, d'Orneval und namentlich Lesage (1677—1747) der komischen Oper ihre Theilnahme zuzuwenden begonnen hatten, es auch nicht verschmähten, gelegentlich für das Marionetten-Schauspiel zu arbeiten, so vermochte sie auch diese Zeit der Bedrängniss glücklich zu überstehen. In finanzieller Hinsicht war ihr dieses Interim sogar unerwartet günstig, denn die Marionetten waren zeitweilig in allen Gesellschaftskreisen so beliebt, dass selbst der Regent sie sehen wollte.

Die Chicanen der grösseren Bühnen vermochten die Entwickelung der komischen Oper nur für kurze Zeiträume zu unterbrechen, immer wieder erhob sie sich und jedesmal sehen wir das Niveau ihrer künstlerischen Leistungen steigen. Sie wusste bald durch die Protection einflussreicher Persönlichkeiten, bald durch pecuniäre Opfer von ihren Gegnern Zugeständnisse zu erlangen, oder die Strenge der gegen sie verhängten Maassregeln abzuschwächen. So benutzten beispielsweise die thätigen und einsichtsvollen Leiter der beiden Jahrmarktsbühnen, Saint-Edme und die Wittwe Baron im Jahre 1714 die damals besonders missliche Finanzlage der grossen Oper (I. 222), und erwarben gegen Zahlung einer namhaften Summe für ihre Theater das Recht, den Namen *Opéra comique* zu führen, den man ihr bis dahin nur scherzweise gegeben hatte.[1]) Besonders förderlich aber wurde für die Ausbildung der komischen Oper die bald darauf eintretende Veränderung der socialen Verhältnisse der Hauptstadt, eine Folge der gewaltigen Vermögens-Umwälzungen,

[1]) Ob diese Thatsache dazu berechtigt, die Geschichte der komischen Oper in Frankreich mit dem genannten Jahre zu beginnen, könnte bestritten werden; mindestens darf das Jahr 1713 das gleiche Recht beanspruchen, denn in diesem Jahre schrieb Lesage sein erstes Werk für das Jahrmarktstheater: *Arlequin, roi de Serendib.* Nach der 1769 anonym erschienenen *Histoire du théâtre de l'opéra comique* (von Desboulmiers), welche die Liste der bis dahin zur Aufführung gelangten Opern mit dem am 12. Februar 1712 gegebenen Einakter „Le retour d'Arlequin à la foire" beginnt, wäre der Anfang der komischen Oper noch um ein weiteres Jahr zurück zu datiren. Der Zusatz zum Titel dieses Werkes (dessen Autoren übrigens nicht einmal genannt sind) „Opéra comique en prose mêlée de Vaudevilles" lässt die untergeordnete Stellung erkennen, welche die Musik in der damaligen „komischen Oper" einnahm, und zeigt zugleich, dass das Wort „Vaudeville" um diese Zeit seine ursprüngliche Bedeutung als *Voix de ville* oder Gassenhauer noch nicht verloren hatte.

welche das Law'sche Börsenspiel bewirkt hatte, u. a. die Gründung der „Mississippi-Bank", bei deren Zusammenbruch ungeheure Summen verloren gingen resp. ihre Besitzer wechselten. Wie um dieselbe Zeit und unter denselben Bedingungen in London (I. 475), so entstand auch in Paris ein neues Publicum, das erste wirkliche Publicum; die künstlerische Volksstimme, welche jetzt laut zu werden begann, rief zugleich schöpferische Kräfte wach, die bis dahin geschlummert hatten: es gelüstete den *Bourgeois*, nun auch eine Oper für sich zu haben, nachdem er so lange bei den Grossen zu Gaste gewesen war. Im Verhältniss jedoch, wie sich die komische Oper in der Gunst des Bürgerthums befestigte, vermehrten sich auch die von Seiten der königlichen Theater gegen sie gerichteten Unterdrückungs-Maassregeln, zu denen die Behörden um so bereitwilliger mitwirkten, als die ohnehin zum Spott und zur Opposition geneigte Bevölkerung der französischen Hauptstadt sich nun noch entschiedener als zuvor von den harmlosen Spässen der Harlekins-Komödie abwandte und an Stücken Gefallen fand, in denen die bestehenden Zustände mit beissender Satire angegriffen wurden.

Zu den vielen Gegnern, deren sich die komische Oper in dieser ihrer Jugendzeit zu erwehren hatte, kam noch ein neuer: die italienische Komödie, die schon im 17. Jahrhundert zu verschiedenen Malen den Beifall der Pariser errungen hatte, von 1716 an aber, wo der Herzog von Orleans eine Elitetruppe aus Italien hatte kommen lassen, als *Comédie italienne* einen stehenden Factor im Pariser Theaterleben bildete. Während der folgenden Jahre war die Theilnahme für die italienische Komödie, die recitirte wie die gesungene, so gross, dass die Kunstfreunde selbst die, dem Franzosen eigene Scheu vor fremden Sprachen überwanden; alle Welt, berichten die 1719 in Paris erschienenen „Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris", wollte Italienisch lernen, und die Buchhandlungen konnten dem Verlangen des Publicums nach italienischer Lectüre kaum genügen. Da nun die italienische Komödie mit der französischen komischen Oper in engster künstlerischer Verwandtschaft stand, so ist es begreiflich, dass jene, nachdem sie sich ähnliche Privilegien errungen hatte wie die königlichen Theater, besonders schonungslos gegen ihre Concurrentin der Jahrmärkte vorging, und wirklich brachte sie es dahin, dass diese von 1744—1752 ihre Thätigkeit gänzlich einstellen musste. Bei alledem überwog der Nutzen, den die komische Oper aus dem Beispiel der Italiener für ihre Ausbildung zu ziehen wusste, die ihr von ihnen zuge-

fügten materiellen Schädigungen bei weitem. Wie sie schon ihre ersten Schritte an der Hand der italienischen Komödie gethan, so sollte sie auch ihre Vollendung als Kunstgattung den Italienern verdanken, nachdem diese, wie schon erwähnt, mit ihrer inzwischen zur reichen Entwickelung gelangten *Opera buffa* dem französischen Geschmack eine neue Richtung gegeben und die französischen Künstler zu neuer, erhöhter Thätigkeit angespornt hatten.

Auch jetzt, wo es galt praktisch zu Werke zu gehen, sehen wir J. J. Rousseau an der Spitze der Bewegung und den Beweis liefern, dass er nicht nur das Alte niederzureissen, sondern auch ein Neues an dessen Stelle zu setzen fähig sei. Da er die *Opera buffa* während seines früheren Aufenthaltes in Italien bereits kennen und lieben gelernt hatte, so brauchte er nicht einmal den Impuls abzuwarten, welchen seine Gesinnungsgenossen durch das Erscheinen der Italiener in Paris erhielten, um selbständig schaffend aufzutreten: mit seinem 1752 am Hofe zu Fontainebleau und im Carneval des folgenden Jahres in der grossen Oper zu Paris, hier wie dort mit glänzendem Erfolge aufgeführten Singspiel „Der Dorf-Wahrsager" (*Le devin du village*) hat er als Dichter wie als Musiker in wahrhaft genialer Weise den richtigen Weg gefunden, auf welchem die komische Oper der Franzosen zu künstlerischer Bedeutung gelangen musste, von dem auch alle späteren Vertreter derselben nicht abgewichen sind. Der Stoff dieses harmlosen Einakters (*Intermède*, wie der Autor ihn nach dem Vorgange der Italiener betitelt) ermangelt, trotz seiner äusserst einfachen Intrigue, nicht des dramatischen Interesses; die Musik ist anmuthig und charakteristisch, wenn auch augenscheinlich das Werk eines mit der Verwendung der Kunstmittel wenig vertrauten Dilettanten.[1]) Hervorzuheben ist die musterhafte Declamation des Recitativs, gegen welche dann freilich die der liedmässigen Gesänge, in denen Sprach- und Tonaccent häufig in Collision gerathen, unvortheilhaft absticht. Das Orchester, ein Streichquartett, dessen Stimmen hin und wieder von Oboen, Flöten oder Fagotten verstärkt sind, würde kaum Beachtung verdienen, wenn es nicht vielfach mit Geschick benutzt wäre, um während der Pausen des Gesanges die Empfindungen der handelnden Personen zum Aus-

[1]) Vgl. Schletterer „Le devin du village" (Musikal. Centralblatt, Jahrg. I, Nr. 27—29). Es spricht für die ausserordentliche Begabung des Dichter-Componisten, dass dies Werk sich beinahe achtzig Jahre hindurch auf dem Repertoire der grossen Oper erhalten konnte. Bei der letzten Aufführung allerdings, im Jahre 1829, flog „als stumme Kritik" eine alte Perrücke auf die Bühne.

druck zu bringen. Nach dieser Seite hin ist Rousseau über die italienische *Opera buffa*, der er die Anregung zu seinem „Devin du village“ nach eigenem Geständniss zu verdanken hatte, noch hinausgegangen, und indem er das Bedeutende der französischen Oper mit der natürlichen Anmuth der italienischen zu vereinigen wusste, ist er nicht bei der blossen Nachahmung stehen geblieben, sondern der Schöpfer einer neuen nationalen Kunstform geworden.

Gleichwohl muss Rousseau's Verdienst als Dichter-Componist weit zurückstehen hinter dem, welches er sich als Aesthetiker um die französische Oper erworben hat, theils durch sein 1767 erschienenes, in Anbetracht des damaligen Standes der Musikwissenschaft epochemachendes „Dictionnaire de musique“, theils, und noch mehr durch seine polemischen Schriften: „Brief an Grimm“, auf dessen 1752 erschienene Broschüre über die Oper *Omphale* von Destouches bezüglich; „Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre“ welche mit erbarmungsloser Ironie die Faulheit und Unfähigkeit des Orchesters der grossen Oper geisselt und es beschuldigt, durch seine Kabalen die Bouffons vertrieben zu haben; endlich die schon erwähnte Schrift „Lettre sur la musique française“, deren Inhalt eine Verherrlichung der italienischen Musik auf Kosten der französischen bildet, welche letztere der Verfasser schon deshalb verwirft, weil er die französische Sprache für unfähig hält, gesungen zu werden. Ohne Frage geht Rousseau zu weit, wenn er die Häufung der Consonanten, die Nasallaute und die stummen Silben als einen Grund dieser Unfähigkeit bezeichnet; dagegen ist seine Behauptung richtig, dass der streng geregelte Satzbau und die didaktische Ordnung der Gedankenfolge im Französischen die freie Entfaltung der Melodie hindern, im Gegensatz zum Italienischen, wo die Inversionen und andere Freiheiten der Satzbildung den melodischen Fluss begünstigen.[1]) Die melodische

[1]) „Je pourrais faire voir, que les inversions de la langue italienne sont beaucoup plus favorables à la bonne mélodie que l'ordre didactique de la nôtre, et qu'une phrase musicale se développe d'une manière plus agréable et plus intéressante, quand le sens du discours, longtemps suspendu, se résout sur le verbe avec la cadence, que quand il se développe à mesure, et laisse affaiblir ou satisfaire ainsi par degrés le désir de l'esprit, tandis que celui de l'oreille augmente en raison contraire jusqu'à la fin de la phrase. Je vous prouverais encore, que l'art des suspensions et des mots entrecoupés, que l'heureuse constitution de la langue rend si familier à la musique italienne, est entièrement inconnu dans la nôtre, et que nous n'avons d'autre moyen pour y suppléer, que des silences qui ne sont jamais du chant, et qui, dans ces occasions, montrent plutôt la pauvreté de la musique, que les ressources du musicien.“ (Ecrits sur la musique, P. 180.)

Einheit (*l'unité de mélodie*) d. h. die Melodie, welche weder durch Rücksicht auf die Sprache, noch auf die Harmonie, noch auf die Begleitung in ihrer Entwickelung gestört wird, liegt ihm vor allem am Herzen, wie dies aus seinem Briefe an den englischen Musikhistoriker Burney ersichtlich wird. Auch das Duett will er so vom Dichter angelegt haben, dass die Duettirenden niemals gleichzeitig singen, sondern im Vortrag abwechseln, so dass der ganze Dialog nur eine Melodie bildet — ein, von Grimm ebenfalls ausgesprochenes Princip, der indessen zugiebt, dass sich die Stimmen im Moment höchster Leidenschaft für kurze Zeit vereinigen dürfen.

Mit einer unbegreiflichen Einseitigkeit und Beschränktheit urtheilt der Genfer Philosoph über die Harmonie und den Contrapunkt. Die Polyphonie der Niederländer verdient nach seiner Meinung nicht, Musik genannt zu werden. „Noch zur Zeit des Orlando Lasso und des Goudimel producirte man nur Klänge und Accorde; Lully fügte diesen eine Art melodischen Tonfalles hinzu; Corelli, Buononcini, Vinci, Pergolese sind die ersten, die wirkliche Musik gemacht haben. Wie vollkommen auch die Uebereinstimmung mehrerer verschiedener Melodien sei, so wird ihre Wirkung doch aufgehoben werden, so bald sie gleichzeitig erklingen; es wird nur eine Folge von Accorden übrig bleiben, die, was man auch sagen möge, ohne die belebende Kraft der Melodie den Zuhörer kalt lassen muss. Je mehr Tonreihen man combinirt, desto unangenehmer wird die Musik, weil es dem Ohr unmöglich ist, sich gleichzeitig mit verschiedenen Melodien zu beschäftigen (!) und indem die eine die Wirkung der andern aufhebt, entsteht aus dem Ganzen nur Verwirrung und Lärm." Noch fünfzehn Jahre später giebt er in seinem *Dictionnaire* (I. 383. Artikel *Harmonie*) seine Verachtung der mehrstimmigen Musik nicht weniger entschieden kund. Nachdem er ausgeführt hat, dass die Natur keinen andern Accord hervorgebracht habe als den Einklang, und keine andere Musik als die Melodie; dass weder die Griechen noch ein anderes Volk des Alterthums eine mehrstimmige Musik gekannt haben und dass die Entdeckung derselben den nordischen Völkern vorbehalten gewesen sei, deren grobe und rauhe Organe sie am melodischen Gesange gehindert haben, kommt er zu dem seltsamen Schlusse: „Quand on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre „Harmonie" n'est qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'Art, et à

la musique vraiment naturelle." Aehnliche Ansichten hatte schon anderthalb Jahrhunderte früher Caccini ausgesprochen (I. 86), jedoch war seine gegen den Contrapunkt gerichtete Kriegserklärung insofern berechtigter, als damals die mehrstimmige Musik trotz aller Vervollkommnung durch die Niederländer und durch Palestrina doch noch weit von jener Ausdrucksfähigkeit entfernt war, die sie durch Bach und Händel gewonnen hatte, deren Werke Rousseau kannte oder doch hätte kennen sollen; übrigens urtheilte Caccini als gründlich geschulter, mit der Tonsatzkunst seiner Zeit völlig vertrauter Musiker, während Rousseau, der niemals ernste contrapunktische Studien gemacht hat, mit dem Fuchse verglichen werden könnte, der die Trauben sauer fand, weil sie ihm zu hoch hingen.[1])

Für Ausschreitungen und Geschmacklosigkeiten dieser Art wird der Leser der „Lettre sur la musique française" durch eine Fülle von geistreichen, für alle Zeiten beherzigenswerthen Betrachtungen überreich entschädigt. Mit Entrüstung eifert der Autor — auch hier in Uebereinstimmung mit Grimm — gegen die Verwendung des Balletts in der Oper, „welches nicht nur die Handlung unterbricht, sondern entweder nichts sagt, oder (beim pantomimischen Tanz) der bis dahin auf der Bühne geführten Sprache eine neue gegenüberstellt, deren Gegensatz zu der früheren jede Illusion zerstört." Allenfalls will er zulassen, dass die Oper mit Tänzen ihren Abschluss finde, wie dies auch in seinem eignen *Intermède* der Fall ist.[2]) Nicht minder be-

[1]) Jedenfalls war Rousseau's Verhalten in dieser Frage mit seinen übrigen Ansichten in Uebereinstimmung und des Mannes würdig, welcher die 1749 von der Akademie zu Dijon gestellte Preisfrage: „Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs" in negativem Sinne beantwortete. Die Thatsache, dass man seiner Arbeit den ersten Preis zusprach, sei hier, als charakteristisch für die um Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich herrschenden Anschauungen, beiläufig erwähnt.

[2]) „Es ist merkwürdig" sagt A. Jullien in seiner Schrift „La musique et les philosophes au 18. siècle" (S. 12) „dass die weisen Lehren unserer Philosophen, bezüglich des in die Oper eingefügten Balletts, in Frankreich völlig unverstanden geblieben sind, da die Opern Spontini's und seiner Nachfolger ein unbegreifliches Ueberwuchern des Balletts mit sich geführt haben, während die grossen deutschen Meister, Beethoven, Weber, Schumann, Wagner, jene Lehren gleichsam vorausgeahnt und geachtet haben. Als neuerdings Richard Wagner, dem Verlangen der Pariser Ballettfreunde trotzend, sich entschieden weigerte, ein grosses Tanz-Divertissement im „Tannhäuser" einzulegen, folgte er nur dem von Grimm und Rousseau aufgestellten Princip, welches wir Franzosen beharrlich ignorirt haben und dessen Verletzung wir nun auch von ihm forderten. Wir haben es ihn theuer genug bezahlen lassen, dass er darauf bestand, der Stimme des gesunden Menschenverstandes zu folgen."

rechtigt erscheinen, auch vom Standpunkte des heutigen Geschmackes betrachtet, die von Rousseau an die Oper gestellten Forderungen hinsichts der dramatischen Wahrheit, welche er in der französischen Oper vollständig vermisst. Vor allem verlangt er ein Recitativ, welches mit der „so einfachen, wenig modulationsfähigen französischen Sprache in Uebereinstimmung stehe"[1]) an Stelle des „maasslosen Geschreies" der Bühnensänger seiner Zeit, „welche jeden Augenblick von der Höhe zur Tiefe steigen und umgekehrt, welche die Erzählung unterbrechen, um klangvolle Töne auszuhalten auf Silben, die nichts bedeuten und keinen Ruhepunkt im Satze des Textes bilden." Ebenfalls durchaus modern klingt seine Forderung, der Operncomponist solle durch eine geschickte Behandlung des Orchesters vermittelst mannichfaltiger und leidenschaftlicher Instrumentalsätze Dasjenige zu vollem Ausdruck bringen, was der Sänger im Recitativ nur anzudeuten vermag. Um dem Leser die Mängel der älteren Oper deutlich zu vergegenwärtigen, zergliedert er sodann den berühmten Monolog aus Lully's *Armide*

Enfin il est en ma puissance etc.

Er meint, dass der Dichter den folgenden Vers

ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!

lieber hätte streichen sollen, um dem Zuhörer das Vergnügen zu lassen, den Sinn desselben in der Seele der Darstellerin zu lesen. Sehr treffend ist ferner seine Bemerkung bezüglich einer Pause zwischen den Versen

Je vais percer son invincible cœur

und

Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage:
Qu'il éprouve toute ma rage.

„Ohne Frage muss die Sängerin hier pausiren, denn der zweite, dem Inhalte nach mit dem ersten übereinstimmende Vers wäre

[1]) Wiederum müssen wir dem Philosophen widersprechen, wenn er die französische Sprache „modulations-unfähig" (peu chantant) nennt. Dieser Vorwurf trifft nur die zu seiner Zeit übliche Declamationsweise, von deren Unnatürlichkeit und Manierirtheit bereits S. 4 die Rede war. Unter solchen Umständen konnte das Recitativ allerdings den Zusammenhang mit der Sprache nicht festhalten, und indem es sich so seiner Existenzbedingung beraubt sah, musste es seinerseits in ähnliche Unnatur verfallen. Zwanzig Jahre später hatte sich der Geschmack in Frankreich so gründlich verändert, dass Gluck mit seinem musterhaften, der natürlichen Sprache nachgebildeten Recitativ das Pariser Publicum in Entzücken versetzen konnte, und nun war auch Rousseau alsbald bereit, die Ungerechtigkeit seiner Anklagen gegen die französische Sprache einzusehen.

bedeutungslos, wenn man nicht annähme, dass inzwischen in Armidens Brust die Gefühle des Mitleids und der Liebe wach geworden seien, gegen welche sie sich waffnen zu müssen glaubt. Wie aber hat der Componist diesen Zwischenraum ausgefüllt? Mit nichts Anderem, als mit einer Generalpause, und dies in einem Moment, wo Armide so Vieles zu sagen, mithin das Orchester so Vieles auszudrücken hatte!" Bei den Worten

Quel trouble me saisit? Qui me fait hésiter?

ist es wieder die darauf folgende Generalpause, die unsern Philosophen zur Verzweiflung bringt; auch tadelt er mit Recht, dass der Componist für die auffallende Veränderung im Seelenzustande der Heldin keinen andern musikalischen Ausdruck gefunden hat als den Wechsel von Tonica und Dominante: „Eh dieux" ruft er ärgerlich aus „il est bien question de tonique et de dominante dans un instant où toute liaison harmonique doit être interrompue, où tout doit peindre le dèsordre et l'agitation!" Als naher Geistesverwandter des Componisten der „Meistersinger" und des „Tristan" zeigt sich Rousseau endlich in seiner Abneigung gegen die den dramatischen Fluss unterbrechenden Ganzschlüsse. Mit Hohn protestirt er gegen die vollkommene Cadenz nach den Worten

Achevons. Je frémis . . . Vengeons nous . . . Je soupire.

und erklärt kurz und gut: „Ces cadences parfaites sont toujours la mort de l'expression."

Es bedarf keiner weiteren Proben aus Rousseau's geistvoller Schrift, um in ihr eine Brandfackel zu erkennen, die, in den morschen Bau der älteren französischen Oper geschleudert, dieser absolut verderblich werden musste. Allerdings war die mit der Beweglichkeit des französischen Naturells so seltsam contrastirende aber nicht minder im Volkscharakter begründete Neigung, am Herkömmlichen festzuhalten, verbunden mit der Scheu vor der zum Verständniss des Neuen nothwendigen Anstrengung, für den grösseren Theil der Opernfreunde ein Hinderniss, sich den musikalischen Revolutionären anzuschliessen. Bei ihnen war Lully's Ansehen noch nicht so bald erschüttert, und Rameau wurde gelegentlich einer Wiederaufführung seiner Oper „Castor und Pollux" im December 1753 mehr als je gefeiert, obwohl er von der Gegenpartei bereits zu den Todten geworfen war, wie dies in Diderot's mehrfach erwähntem Dialog deutlich genug ausgesprochen ist. Dennoch war die, von den Vertretern der Aufklärungs-Philosophie erregte Bewegung nicht mehr rück-

gängig zu machen; der von ihnen ausgestreute Saame war auf fruchtbaren Boden gefallen, und noch lange bevor ihre politischen und socialen Theorien mit dem Jahre 1789 praktische Geltung erlangten, konnten ihre ästhetischen Grundsätze, durch französische Dichter und Musiker im Kunstwerke verwirklicht, einen vollständigen Sieg erringen und der Nation in Fleisch und Blut übergehen.

* *
*

Noch hatte der Kampf für und wider die italienische Musik in der grossen Oper nicht ausgetobt, als die beiden kleineren Opernbühnen der Hauptstadt, die komische Oper und die italienische Komödie schon darauf bedacht waren, die Situation zu ihrem Vortheil auszubeuten. Den ersten Schritt that die komische Oper, deren unternehmender und intelligenter Director Jean Monnet zwei seiner Landsleute, den Dichter Vadé und den als Musikdirector an der grossen Oper angestellten Componisten Antoine Dauvergne (1713—1797) veranlasste, einen Stoff von Lafontaine als komische Oper im Stil der italienischen *Opera buffa* zu bearbeiten. Dies Werk brachte er am 30. Juli 1753 unter dem Titel „Les troqueurs"[1]) zur Aufführung, nachdem er zuvor in einer Privataufführung in Gegenwart tonangebender Kunstfreunde die Musik vorsichtigerweise als die Arbeit eines Italieners ausgegeben und allgemeinen Glauben damit gefunden hatte. Auch beim grossen Publicum hatte die Oper einen so guten Erfolg, dass die Befähigung der Franzosen für diese Kunstgattung nicht länger angezweifelt werden konnte. Gegen alle Erwartung blieb es indessen vorläufig bei diesem einen Versuche. Dauvergne wendete sich wieder der grossen Oper zu, für die er eine Reihe von unbedeutenden Werken, namentlich Ballettmusik schrieb, bis er später die Oberleitung der Anstalt übernahm, und Monnet begnügte sich, da er unter den Pariser Componisten keinen geeigneten Ersatz für ihn fand, fortan damit, die von den Italienern aufgeführten Werke in französischer Bearbeitung auf seine Bühne zu bringen.[2])

[1]) Von *troquer*, austauschen. Den Stoff der Oper bilden die Versuche zweier Verlobter, ihre Bräute zu vertauschen und die schliesslich erfolgreichen Intriguen der letzteren, dies zu verhindern.

[2]) Es waren dies: *La serva padrona* von Pergolese; *Il giocatore* von Orlandini; *Il maestro di musica* (Pasticcio); *La finta cameriera* von Atella; *La donna superba* (Pasticcio); *La scaltra governatrice* von Cocchi; *Il cinese rimpatriato* von Selletti; *La zingara* von Rinaldo da Capua; *Gli artigiani arrichiti* von Latilla; *Il paratagio* von Jomelli; *Bertoldo in corte* von Ciampi; *I viaggiatori* von Leo.

Selletti's „Cinese“ erschien als „Chinois poli“, die „Zingara“ des Rinaldo da Capua als „Bohémienne“, und beide fanden denselben Beifall wie zuvor in italienischer Sprache; ebenso Pergolese's „Serva padrona“, deren sich 1754 die *Comédie italienne* bemächtigte, und die hier in der französischen Bearbeitung des kunstverständigen Advocaten Baurans zahllose Aufführungen erlebte. Die grosse Oper musste wohl oder übel zusehen, wie der einst von ihr verachtete Concurrent ihr von Tag zu Tag gefährlicher wurde. Die einzige Repressiv-Maassregel, welche sie an höherer Stelle durchsetzte, die Verordnung, in der komischen Oper statt des Recitativs das gesprochene Wort zu verwenden, gereichte dieser keineswegs zum Nachtheil, denn der Wechsel von Gesang und Rede war, so wenig er künstlerisch zu rechtfertigen ist, doch ganz und gar nach dem Geschmacke des Publicums, wie denn auch die komische Oper der Franzosen diese Einrichtung bis heute beibehalten hat.

Vier Jahre vergingen nach der Aufführung der „Troqueurs“ bis sich die komische Oper wieder mit einem Originalwerk hervorwagte; diese Jahre waren indessen für sie keine unfruchtbaren gewesen, da sich die französischen Dichter inzwischen durch die Bearbeitung der italienischen Stoffe mit den Erfordernissen der Gattung bis in's Kleinste vertraut gemacht und so die für ihre Aufgabe nöthige Reife erlangt hatten, unter ihnen Favart, dessen Name mit der nun folgenden Glanzepoche der komischen Oper eng verbunden ist.[1]) Auffallenderweise aber sahen sie sich unter ihren Landsleuten vergebens nach musikalischen Gehülfen um, und wie die grosse Oper einem Fremden, dem Florentiner Lully ihre Entstehung verdankt hatte, so bedurfte auch die komische Oper der Hilfe eines ausländischen Componisten, des Neapolitaners Egidio Romoaldo Duni, um aus dem Versuchsstadium hinaus zu einer, von nun an ohne Unterbrechung fortschreitenden Blüthe zu gelangen. Duni (geb. 1709 zu Matera bei Otranto, gest. 1775 zu Paris) erhielt seine Ausbildung zu Neapel in der Schule des Durante, und hatte sich bereits durch mancherlei Componisten-Erfolge, namentlich mit seiner 1735 in Rom aufgeführten Oper „Nero“, einen guten Namen bei seinen Landsleuten gemacht, als er 1743 nach Paris kam, um dort als Operncomponist einen Wirkungskreis zu finden. Da ihm dies

[1]) Die Erinnerung an seine Verdienste und die seiner, als Sängerin und Darstellerin gleich ausgezeichneten Gattin, lebt noch heute in dem Beinamen des Theaters der komischen Oper, *Salle Favart*, fort.

für jetzt nicht gelang, so kehrte er in sein Vaterland zurück und nahm eine Anstellung als Capellmeister in Parma an, wo seine Neigung für französische Sprache und Sitte reichliche Nahrung fand, da die Herzogin, eine Tochter Ludwig's XV., beide an ihrem Hofe eingeführt hatte. Hier schrieb Duni seine erste französische Oper „Ninette à la cour", deren Text Favart nach Ciampi's „Bertoldo in corte" bearbeitet hatte. Die Hoffnung des Componisten, dies Werk in Paris zur Aufführung zu bringen, blieb freilich unerfüllt, da Favart's Stück inzwischen mit der Originalmusik auf die dortige Bühne gekommen war; eine zweite französische Oper Duni's dagegen, *Le peintre amoureux de son modèle*, zu welcher der Dichter Anseaume den Text geschrieben, kam 1757 auf dem Jahrmarkt St. Laurent zur Aufführung und fand solchen Beifall, dass der Componist, der vom Herzog von Parma Urlaub erhalten hatte, um sie persönlich in Scene zu setzen, nunmehr beschloss, sich ganz der *Opéra comique* zu widmen und seinen Wohnsitz in Paris zu nehmen. Der glückliche Ausgang seines Debüts an der komischen Oper gab ihm den Muth, mit seinem nächsten Werk „La fille mal gardé" (Text von Favart) vor das anspruchsvollere Publicum der *Comédie italienne* zu treten, und auch hier wurde er äusserst günstig aufgenommen. Der Erfolg dieser Oper war derartig, dass das Theater, um sich einen Mitarbeiter von seiner Bedeutung bleibend zu sichern, für ihn die Stelle eines „Directeur de la musique" creirte[1]) und ihn zugleich verpflichtete, hinfort für keine andere Bühne mehr zu schreiben.

Von nun an arbeitete sich Duni mit wachsendem Eifer in seine neue Aufgabe hinein, und bewies dabei eine Spannkraft, die in seinem Alter, bei einem Fünfziger, überraschen muss. Seinem Streben, die komische Oper mehr und mehr mit französischem Geiste zu erfüllen, kam ein für die Entwickelungsgeschichte derselben merkwürdiger Umstand zu Hilfe: die im Jahre 1759 erfolgte Schliessung der Jahrmarktstheater, veranlasst durch die auf ihre Erfolge immer eifersüchtiger gewordenen grösseren Bühnen, und die Concentrirung aller für die komische

[1]) Dies Amt entspricht nicht etwa dem des deutschen „Musikdirector"; es besteht vielmehr in der Oberaufsicht über alle einzelnen Theile des Opernkörpers, darstellendes Personal, Chor, Orchester und Capellmeister, Copisten etc. Es ist insofern ein Ehrenamt, als es nur einem besonders verdienten Künstler übertragen wird und in Ermangelung eines solchen unbesetzt bleibt. Der letzte *Directeur de la musique* an der Pariser grossen Oper war der Componist Gevaert, seit 1872 Director des Conservatoriums der Musik in Brüssel.

Oper verwendbaren Kräfte auf die *Comédie italienne.* Diese konnte nun allerdings als solche nicht lange mehr bestehen. Wir haben gesehen, dass ihr Zusammenhang mit dem Mutterlande schon seit Jahren beträchtlich gelockert war; in dem Maasse aber, wie der Glaube an die Zukunft der nationalen komischen Oper beim Publicum wuchs, musste das italienische Element in den Hintergrund treten. Zunächst meinte man, dasselbe nicht ganz aufgeben zu sollen, und liess es sich gefallen, dass ein Theil der Darsteller italienisch, der andere Theil französisch sang und sprach; so in der 1761 aufgeführten Oper „Cecchina“ von Duni und Favart (nicht zu verwechseln mit dem I. 295 erwähnten gleichnamigen Intermezzo Piccini's), deren geringer Erfolg von Favart dem Umstande zugeschrieben wird, dass das Publicum dieses Theaters, ungleich gemischter als das der grossen Oper, zu drei Viertheilen die Sprache nicht verstanden habe. Als in der Folge immer neue darstellende Kräfte unter den Franzosen auftauchten, an ihrer Spitze die geniale, als Sängerin und als Schauspielerin hochgefeierte Gattin Favart's, sahen sich die italienischen Mitglieder des Theaters nach und nach auf den Aussterbe-Etat gesetzt, so dass dasselbe schon in den sechziger Jahren nur noch dem Namen nach als „italienische“ Komödie bestand. Vollends unberechtigt war dies Prädicat, nachdem 1762 die inzwischen wieder zur Wirksamkeit gelangte Jahrmarktsoper dem langjährigen Gegner die Hand gereicht, und dieser, des langen Haders ebenfalls müde, sich zu einer Verschmelzung der beiden Bühnen bereit gezeigt hatte. Der Name *Comédie italienne* blieb freilich auch dem neugeschlossenen Bunde bis auf weiteres; erst 1783, wo die italienische Komödie ihr bisheriges Local, das Hotel de Bourgogne in der Strasse Mauconseil, mit einem neuen, auf einem Terrain des Herzogs von Choiseul erbauten vertauschte (demselben, auf welchem noch gegenwärtig das Theater der komischen Oper steht), musste auch ihr Name dem der *Opéra comique* weichen, und das Andenken an die Italiener lebte nur noch in dem Namen der benachbarten Strasse, des *Boulevard des Italiens,* fort.

Für Duni war diese glückliche Wendung der Dinge ein Sporn zu erhöhter Thätigkeit; mit Hilfe seines ersten Mitarbeiters Anseaume gelang es ihm, 1763 ein Werk zu schaffen, welches alle seine früheren an Bedeutung übertraf: „Les deux chasseurs et la laitière“. Mit dieser Oper war dem italienischen Einfluss für immer ein Ende gemacht, auch der Sprachmengerei, die das Publicum noch das Jahr zuvor in dem Pasticcio „La nouvelle

Italie" von Bibbiena bis zum Ekel hatte kosten müssen. Und nicht für Frankreich allein wurde die Oper epochemachend, ihr Erfolg war im wahren Sinne des Wortes ein europäischer, und namentlich wurde sie in Deutschland unter dem Titel „Das Milchmädchen" beifällig aufgenommen, wie auch Goethe (a. a. O. S. 399) hervorhebt, dass mit ihr die Gattung in Deutschland heimisch geworden ist. Noch mehrere diesem ebenbürtige Werke lieferte Duni für die komische Oper, darunter „La fée Urgèle" (1765), bis er 1770 mit dem Pastorale „Thémire" von der Bühne Abschied nahm, um die letzten Jahre seines Lebens der Ruhe zu widmen. Wie hoch er in der Achtung seiner Zeitgenossen stand, geht aus einem bereits 1765 von Grimm gefällten Urtheil hervor, wo er geradezu als Schöpfer der französischen Musik gefeiert wird. „Duni" heisst es dort „hat in seinem *Peintre amoureux* zum ersten Mal in französischer Sprache wirklich gesungen. Dies Werk hatte einen grossen Erfolg, ohne dass sich die Hörer der Schönheiten desselben recht bewusst waren. Man empfand nicht die Wahrheit der Declamation, die Richtigkeit der Tonfälle, die genaue Beobachtung der Interpunction, lauter Dinge, die hier zum ersten Mal in einer französischen Vocalcomposition hervortraten, die aber auch jetzt noch von den Opernfreunden so wenig geschätzt werden, dass man neben Duni's stets wahrer, ausdrucksvoller und durchdachter Musik auch solchen Compositionen Beifall spendet, die vom Anfang bis zum Ende aus einem Gewebe von Unwahrheiten bestehen."

Grimm schliesst als echter Fortschrittsmann mit einer Klage über die Langsamkeit der künstlerischen Entwickelung Frankreich's und zweifelt, ob dieselbe sich jemals beschleunigen lasse. Zwei Jahre später würde er sich minder skeptisch ausgedrückt haben, denn 1759 traten zwei Componisten, diesmal Franzosen von Geburt, an der komischen Oper *(Foire St. Laurent)* auf, welche noch einen Schritt über Duni hinausthaten: François André Danican genannt Philidor (geb. zu Dreux unweit Paris 1726, gest. zu London 1795) und Pierre Alexandre Monsigny (geb. zu Fauquemberg bei St. Omer 1729, gest. zu Paris 1817). Der erstere stand an Leichtigkeit und Anmuth seiner melodiösen Erfindung hinter seinem italienischen Vorgänger nicht zurück und übertraf ihn noch durch seine gediegene, in der Schule des Campra (I. 215) erworbene musikalische Bildung. Mitglied einer weitverzweigten Musikerfamilie, deren Stammbaum sich über ein Jahrhundert zurück bis zu einem

Oboisten Ludwig's XIII., Namens Michel Danican, verfolgen lässt,[1]) wurde er schon in zartem Alter unter die königlichen Musik-Pagen in Versailles aufgenommen, und erregte hier bald durch sein Compositionstalent die Aufmerksamkeit sowohl Campra's, der die musikalische Erziehung der Pagen leitete, als auch des Königs. Nach beendigter Ausbildung begab sich Philidor nach Paris, wo er sich durch Musikstunden und Notencopiren dürftig ernährte; nach kurzer Zeit aber eröffnete sich ihm eine ungleich ergiebigere Erwerbsquelle: das Schachspiel, für welches er bereits als Knabe ungewöhnliche Begabung gezeigt hatte. Im Alter von achtzehn Jahren hatte er es in dieser Kunst zu solcher Vollkommenheit gebracht, dass sein Ruf weit über Frankreichs Grenzen hinaus gedrungen war, und auf einer 1745 unternommenen Reise nach Deutschland, Holland und England besiegte er die berühmtesten dortigen Spieler; auch verfasste er bald darauf eine Theorie des Schachspiels, welche 1749 unter dem Titel „Analyse du jeu des échecs" in London erschien und mehrere Auflagen erlebte.

Unter diesen Umständen schien Philidor's musikalische Begabung für die Welt verloren zu sein; indessen wendete er sich 1754, von seinen Schachspiel-Kunstreisen zurückgekehrt, wieder ernstlich der Musik zu. Ein Versuch, durch geistliche Compositionen für die Capelle von Versailles sich dem Hofe bemerkbar zu machen, wenn möglich die Stelle eines Musik-Intendanten zu erhalten, schlug fehl; dagegen hatte die komische Oper „Blaise le savetier", die er, angeregt durch die Leistungen der italienischen Buffonisten, für die *Foire St. Laurent* schrieb und 1759 daselbst zur Aufführung brachte, einen durchschlagenden Erfolg. Wie sich in diesem Werke die Grazie der Italiener mit einer, bis dahin in der komischen Oper unbekannt gewesenen Gediegenheit der Schreibweise vereinigte, so auch in seinen späteren Arbeiten für die *Comédie italienne*, unter denen „Le sorcier" (1764) als sein Meisterstück hervorragt.[2]) Auch für die

[1]) Dieser Monarch war vom Spiel des Künstlers so sehr eingenommen, dass er ihn, in Erinnerung an den kurz vor ihm am Hofe höchst beifällig aufgenommenen Oboisten Filidori aus Siena, einen zweiten Philidor nannte, welchen Beinamen Danican in der Folge dem seinigen hinzufügte und auf seine Nachkommen vererbte.

[2]) In diesem Werke findet sich eine Romanze „Nous étions dans cet âge", welche der Arie aus Gluck's Orpheus „Objet de mon amour" Note für Note gleicht, in Folge dessen der Componist zuerst von einem Zeitgenossen, de Sevelinge, später von Berlioz in seinen „A travers chants" (S. 128) des offenkundigen

grosse Oper hat Philidor mehrere schätzbare Werke geschrieben: seine „Ernelinde“ (1767) zählt mit ihren wirkungsvollen Chören und ihrer ungewöhnlich glänzenden Orchestration zu den Zierden der älteren französischen Oper.[1]) Erst 1786 schloss er mit dem ebenfalls für die grosse Oper geschriebenen „Themistocle“ seine Componistenthätigkeit ab und lebte von nun an wieder ausschliesslich dem Schachspiel, anfangs in Paris, wo er im *Café de la Régence*, dem Sammelplatz aller Schachspieler der Hauptstadt, den grössten Theil seines Tages zubrachte, vom Ausbruch der Revolution an bis zu seinem Tode in London.

Das gleiche Verdienst wie Philidor hat sich Monsigny um die französische komische Oper erworben, wenn er auch an fachmännischer Bildung weit hinter jenem zurückstehen muss. Von seinen Eltern zur Beamtenlaufbahn bestimmt, trat er als Jüngling in die Dienste des Herzogs von Orléans, wo er nur spärliche Mussestunden der Musik widmen konnte, und als er 1754, in Folge der Bekanntschaft mit Pergolese's „Serva padrona“,

Plagiats beschuldigt worden ist. Berlioz geht in seinem bekannten Pessimismus so weit, den Philidor anzuklagen, er habe auf dem Titel der in Paris unter seiner Aufsicht gestochenen Partitur des Orpheus das Datum der ersten Wiener Aufführung (1762) gefälscht, um für den Fall einer Entdeckung seines Diebstahls sein Werk als das ältere ausgeben zu können. In der That liest man auf jener Partitur die Jahreszahl 1764, doch kann für diese unrichtige Angabe sicher nicht Philidor verantwortlich gemacht werden, der als begeisterter Verehrer Gluck's in dessen Abwesenheit die Revision des Stiches übernommen hatte, sondern Favart, welcher vom Wiener Theater-Intendanten Grafen Durazzo mit der französischen Ausgabe des Werkes beauftragt war und den nicht-musikalischen Theil des Unternehmens allein besorgte, namentlich auch wegen der Ausstattung des Titels längere Zeit mit dem Grafen correspondirte. Im Uebrigen ist das I. S. 57 Anm. 2 über musikalische Plagiate Gesagte auch auf Philidor's Fall anzuwenden: sein „Diebstahl“ wird auf einen blossen Gedächtnissfehler hinauslaufen. Wenn schon Mozart durch sein wunderbares Musikgedächtniss nicht davor geschützt werden konnte, gelegentlich einmal fremdes Eigenthum für das seinige zu halten, wie viel leichter war dies bei Philidor möglich, dessen Denken noch überdies zur Hälfte durch Schachspiel-Combinationen beschwert war.

[1]) Mit Recht figurirt dies Werk in der neuerdings von Theodor Michaelis in Paris unter dem Titel *Chefs d'œuvre classiques de l'opéra français* veröffentlichten Sammlung, enthaltend die Werke der Koryphäen der grossen Oper, von Beaujoyeux, dem Componisten des „Ballet comique de la reine“, Lully und Rameau bis auf Gluck, Piccini und Cherubini. Die „Ernelinde“ erregte durch ihr reiches Orchestercolorit um so mehr Aufsehen, als Philidor in seinen Arbeiten für die komische Oper und die *Comédie italienne* durch die bescheidenen Mittel beider Bühnen gehindert gewesen war, sein Talent nach dieser Seite hin zu entfalten. Das Orchester der ersteren bestand 1757 aus 6 Violinen, 1 Bratsche, 2 Violoncellen, 1 Contrabass, 2 Oboen, 2 Fagotten und 2 Hörnern; das der *Comédie italienne* nur aus 6 Violinen, 3 Violoncellen, 2 Oboen und 2 Fagotten.

sich zum ersten Mal zum Componiren gedrängt fühlte, hatte er von der Musik nichts weiter gelernt als ein wenig Violinspiel. Nichtsdestoweniger ging er, nachdem er sich oberflächlich mit Harmonie und Contrapunkt bekannt gemacht, an's Werk, und fand wirklich mit seiner Erstlingsarbeit „Les aveux indiscrets“ beifällige Aufnahme. Durch einige weitere Arbeiten erwarb er sich die Gunst der Opernfreunde in noch höherem Maasse und hatte zugleich den Vortheil, die Aufmerksamkeit des Architekten und für die komische Oper hochbegabten Dichters Sedaine auf sich zu ziehen, der ihm von 1761 an fast alle seine Texte lieferte. Dieser Mitarbeiterschaft ist es wesentlich zuzuschreiben, dass Monsigny mit seiner Oper „Le roi et le fermier“ (1762) einen bemerkbaren Aufschwung nahm. Hier zeigen seine Melodien neben der Natürlichkeit und Anmuth, durch welche sie sich alle Herzen gewannen, eine von keinem seiner Nebenbuhler erreichte Kraft und Wahrheit des Ausdrucks, Eigenschaften, die auch seinem Hauptwerk, dem 1769 aufgeführten „Déserteur“ in so reichem Maasse innewohnen, dass dasselbe hunderte von Malen hintereinander mit gleichem Beifall aufgeführt werden konnte und noch in neuester Zeit sich als wirksam erwiesen hat. Ungeachtet dieser Erfolge beschloss Monsigny seine Bühnenlaufbahn schon nach achtzehn Jahren (1777), um, ähnlich wie später Rossini, volle vierzig Jahre auf seinen Lorbeern zu ruhen. Durch die Revolution seiner Stellung beim Herzog von Orléans beraubt, wäre er in Dürftigkeit gerathen, wenn die Mitglieder der komischen Oper sich nicht vereinigt hätten, dem um ihre Kunst so hochverdienten Manne einen Jahresgehalt auszusetzen, welches er dann bis zu seinem Tode bezog. Eine Stellung im Directorium des Conservatoriums der Musik, zu der er 1800 berufen wurde, gab er nach kurzer Zeit wieder auf, da er sich den Aufgaben dieses Amtes nicht mehr gewachsen fühlte.

Die komische Oper stand jetzt zwar auf eigenen Füssen, doch hatte sie noch einen letzten Schritt zu thun, um sich von ihren Vorbildern, dem Vaudeville einerseits, dem italienischen Intermezzo andererseits völlig unabhäng zu machen, ihre künstlerische Aufgabe im ganzen Umfange zu lösen. Duni hatte ein sicheres Fundament gelegt, war jedoch in zu vorgerücktem Alter nach Frankreich gekommen, um das von ihm unternommene Werk in allen Theilen, dem nationalen Bedürfniss entsprechend auszugestalten, wie dies seinem Landsmanne Lully auf dem Gebiete der musikalischen Tragödie gelungen war. Philidor und Monsigny waren dem Ziele schon merklich näher

gekommen und hätten es wohl erreichen können, wären sie nicht, der Eine durch seine Passion für das Schachspiel, der Andere in Folge seiner dilettantischen Vorbildung gehindert gewesen, ihre ganze Kraft dafür einzusetzen. Da trat Grétry auf, welcher nicht nur glänzendes Talent, sondern auch vollen Eifer und jugendliche Begeisterung der neuen Kunstgattung entgegenbrachte und ihr, wie Jahn (Mozart II. 208) treffend bemerkt, ihre Vollendung gab, wodurch sie noch heute die echte Repräsentantin des nationalen Charakters der Franzosen auf dem Gebiete der dramatischen Musik ist.

André Ernest Modeste Grétry (geb. zu Lüttich 1741, gest. zu Montmorency bei Paris 1813) erhielt seinen ersten Musikunterricht in seiner Vaterstadt als Chorknabe der Dionysiuskirche. Die Bekanntschaft mit den von einer in Lüttich gastirenden italienischen Truppe aufgeführten Opern Pergolese's und Buranello's rief in ihm die Neigung zur dramatischen Composition wach und zugleich den Wunsch, sich in Italien für seine Kunst weiter auszubilden. Zu diesem Zwecke ging er 1759, von seiner Kirche mit den nöthigen Geldmitteln versehen, nach Rom, wo er zwei Jahre lang unter Casali's Leitung den Contrapunkt studirte,[1]) ohne jedoch an diesem Studium besondern Geschmack zu finden oder erhebliche Fortschritte zu machen. Weit mehr zogen ihn die dramatischen Intermezzi der Italiener an, die er selbst mit Geschick nachahmte, bis ihm zufällig die Partitur der Monsigny'schen Oper „Rose et Colas“ zu Gesichte kam, worauf er sich alsbald über den von ihm einzuschlagenden Weg einig war. Schon in Genf, wohin er sich 1767 von Rom aus zunächst gewandt hatte, brachte er eine französische komische Oper, betitelt „Isabelle et Gertrude“ mit Beifall zur Aufführung; dann ging er auf Voltaire's Rath nach Paris, ohne die Schwierigkeiten zu fürchten, auf welche er als unbekannter Novize gefasst sein musste. Der Kampf mit diesen blieb ihm dort in der That nicht erspart, obschon ihm die älteren Componisten freundlich entgegenkamen, namentlich Philidor, dessen Vermittelung er es auch zu danken hatte, dass ihm ein Dichter von Ruf, Marmontel, einen Text zur Composition anvertraute: Die einaktige Oper „Le Huron“, welche mit Grétry's Musik 1768 in Scene ging und den Ruf des jungen

[1]) Giambattista Casali, gest. 1792 als Capellmeister der Laterankirche zu Rom, ist der Verfasser zahlreicher, von seinen Zeitgenossen hochgeschätzter Kirchencompositionen, und stand in dem Rufe eines vortrefflichen Compositionslehrers.

Künstlers alsbald fest begründete. Ihr folgten kurz darauf „Lucile“ und 1769 „Le tableau parlant“, mit welcher letzteren Oper er, ungeachtet des beispiellosen Erfolges von Monsigny's gleichzeitig erschienenem „Déserteur“ in die Reihe der angesehensten Componisten Frankreich's trat.

Von nun an verging kaum ein Jahr ohne einen neuen Triumph für den Meister, bis er 1785 mit seinem „Richard, Cœur de lion“ den Höhepunkt seines Ruhmes erreichte. Noch im selben Jahre benannte man eine Strasse in der Nähe des Theaters der komischen Oper nach ihm, und stellte seine Büste neben denen der Grossmeister des französischen Musikdrama im Foyer der grossen Oper auf. Bald darauf aber begann sein Stern zu erbleichen. Mit dem Erscheinen der den seinigen an Reichthum der Harmonie und der contrapunktischen Arbeit wie auch der Orchester-Effecte weit überlegenen Opern Cherubini's und Méhul's veränderte sich der Geschmack des Publicums so sehr, dass dasselbe seinen alten Liebling jahrelang vergass. Die Versuche Grétry's, sich der neuen Schule anzuschliessen, mussten misslingen; seine Opern „Pierre le grand“, „Lisbeth“ und andere in dieser Zeit entstandene fanden keinen Beifall, weil die Unzulänglichkeit seiner contrapunktischen Studien hier nur zu sehr fühlbar ward, nicht minder auch seine Unfähigkeit, dem Orchester jene Bedeutung zu geben, die es in den Opern Cherubini's hatte.[1]) Aus derselben Ursache konnten auch seine Arbeiten für die grosse Oper „Céphale et Procris“ „Andromaque“ u. a. keinen Erfolg haben, ausgenommen diejenigen, in denen der leichte Stil der komischen Oper, wie in „La caravane du Caire“ (1783), oder gar die Komik, wie in „Panurge“ (1785) vorwalten. Für die grosse Oper schrieb Grétry auch sein letztes Werk „Delphis et Mopsa“ (1803); den Rest seines Lebens verbrachte er auf seinem Landgute bei Paris, der durch Rousseau's Aufenthalt bekannt gewordenen Eremitage von Montmorency, hochgeehrt von seinen Zeitgenossen und auch als Componist in den letzten Jahren wieder nach Verdienst gewürdigt, da inzwischen seine Opern auf Veranlassung des Sängers Elleviou neu einstudirt waren und beim Publicum den früheren Beifall gefunden hatten.

Durch seine Arbeiten für die komische Oper hat Grétry

[1]) Grétry gehörte noch so sehr zur alten Schule, dass er, wie einst Lully, die Instrumentation seiner Opern irgend einem seiner Collegen überliess; die seiner letzten zwanzig Opern rührt von Panseron her, dem Vater des als Autor zahlreicher Gesang-Unterrichtswerke bekannt gewordenen Sängers.

einen geschmacksbildenden Einfluss weit über die Grenzen Frankreich's hinaus ausgeübt, ist er der Lehrer aller ihm auf diesem Kunstgebiete Nachfolgenden geworden. Was seine Lehrthätigkeit im engeren Sinne betrifft, so war dieselbe nicht von Bedeutung, denn von dem ihm 1795 übertragenen Amt eines Inspectors am Conservatorium der Musik trat er schon nach wenigen Monaten wieder zurück, weil er, wie Monsigny im gleichen Falle, wohl einsah, dass seine Kräfte für die Ansprüche der jüngeren Generation nicht mehr ausreichten. Dafür hat er in seiner Schrift „Mémoires ou Essais sur la musique" eine Fülle von Erfahrungen und Beobachtungen mitgetheilt, aus welchen der Musiker, speciell der angehende Operncomponist, Belehrung und Anregung schöpfen wird.[1]) Mit besonderem Eifer erörtert Grétry hier die Frage, wie die Musik ihre Bestimmung als eine nachahmende Kunst zu erfüllen habe und spricht wiederholt seine Ueberzeugung aus, dass dies nur der Fall sein könne, wenn der Gesang, im Charakter wie in der Betonung, der Sprache getreulich folge, gleichsam aus ihr hervorwachse. Das Studium der Declamation, behauptet er (Essais I. 383), ist für den Componisten so wichtig und unumgänglich wie für den Maler das Zeichnen nach der Natur. Der Gesang muss aus der Declamation geboren sein. Die Melodie allein befriedigt nur das Ohr, das Wort allein nur den Verstand; die richtige Verbindung beider ist das Geheimniss des Genies und der berechnenden Vernunft. An anderer Stelle (II. 319) vergleicht er die Aufgabe des Malers mit der des Musikers: wie jener zuerst die Umrisse des menschlichen Körpers fixirt und dieselben dann mit lebendigem Fleische, endlich mit Kleidern umgiebt, welche die Körperformen möglichst hervortreten lassen, so soll dieser vor allem den declamatorischen Rhythmus richtig erfassen, denselben durch einen reinen Gesang beleben und eine Begleitung hinzufügen, die den Gesang, wie das Kostüm die Umrisse

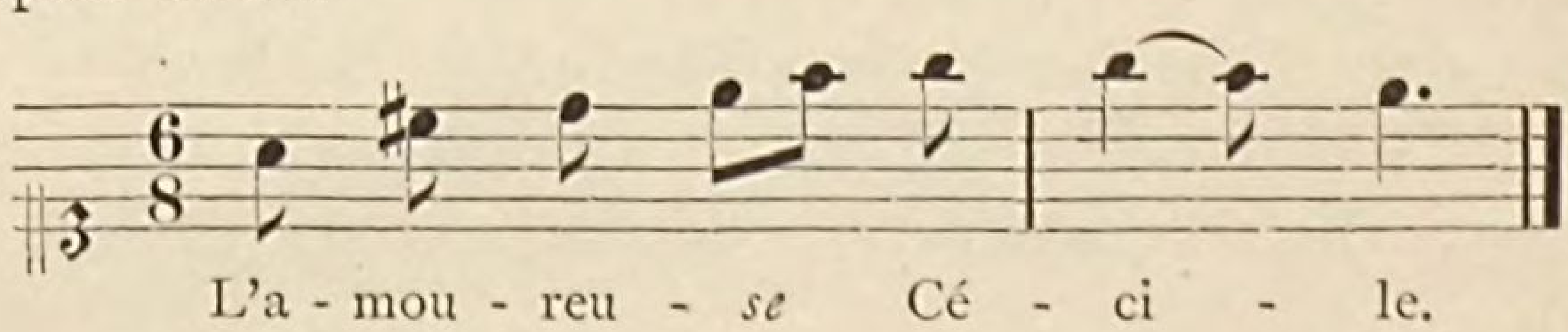
[1]) Dies Werk erschien 1789 in einem Bande und wurde 1797, vom Verfasser um zwei weitere Bände vermehrt, auf Staatskosten veröffentlicht. Eine deutsche Bearbeitung von K. Spazier erschien 1800 in Leipzig. Sein Inhalt dreht sich vorwiegend um den Autor selbst und dessen Opern, so dass die Gegner Grétry's behaupteten, sein Titel müsse lauten: *Essais sur ma musique.* Jedenfalls steht der literarische Werth der Arbeit nicht im Verhältniss zu ihrem Umfange. Für diesen kann übrigens Grétry nicht verantwortlich gemacht werden, denn die Form der zweiten Ausgabe der „Essais" rührt von dem mit ihm befreundeten Professor Legrand her, der die verstreuten Aufzeichnungen des Componisten sichtete und zusammenstellte.

des menschlichen Körpers, nicht verschleiert, sondern hebt und verschönt.

Grétry's unermüdliches Streben, über diesen Punkt Klarheit zu gewinnen und zu verbreiten, ist doppelt anerkennenswerth, weil er dabei nur seinem künstlerischen Triebe folgte, keinerlei äusseren Nöthigung; denn er hatte oft genug erfahren, dass das französische Publicum, welches im recitirten Drama gegen den kleinsten Betonungsfehler äusserst empfindlich war, sich auf der Opernbühne die gröbsten gefallen liess, ohne in seinem Vergnügen gestört zu werden. Deshalb hielt er das *Théâtre français* für einen weit geeigneteren Ort als die Oper, um den Gesetzen der musikalischen Declamation auf die Spur zu kommen, und fand sie dort in der That, indem er die besonders ausdrucksvoll vorgetragenen Redetheile sofort in Notenschrift wiedergab z. B. das „Il s'en présentera, gardez-vous d'en douter" des berühmten Tragöden Lekain, welches nach seiner Versicherung dem Notenbilde



genau entsprach. Besondere Pein macht ihm das stumme *e* der französischen Sprache, welches bekanntlich im Gesange mehr betont wird als in der Rede, und schon deshalb seinem Declamationsprincip feindlich ist. Er eifert nicht nur gegen geradezu fehlerhafte Betonungen des stummen *e*, für die er aufrichtig genug aus einer seiner Erstlingsopern „La rosière de Salenci" ein Beispiel citirt:



sondern er hat auch die Kühnheit, die geheiligte Regel ganz aufzuheben, und declamirt in seiner „Isabelle et Gertrude" u. a.

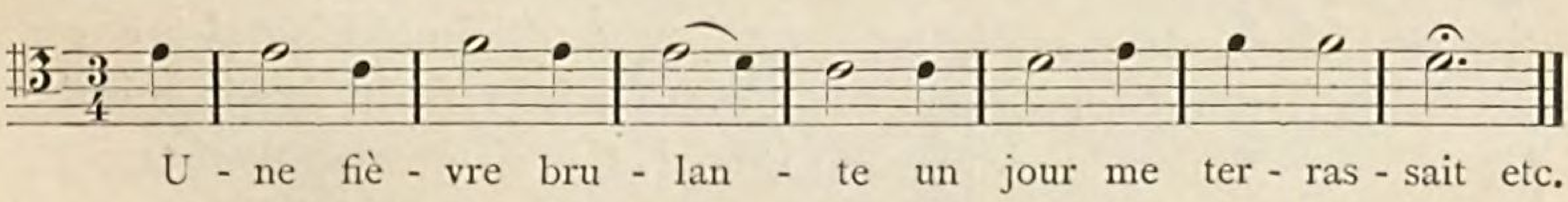


Dabei stützt er sich auf keine geringere Autorität als die Voltaire's, der ihm einmal auf seine Klage über die Schwierig-

keiten, welche das stumme *e* in den mehrfach wiederholten Worten „un philosophe“ dem Componisten bereite, geantwortet hatte: „Vous avez raison; retranchez tous ces *e*, tous ces *phe* et chantez hardiment *un philosof*.“ [1]

Es würde zu weit führen, die vielen Stellen der „Essais“ hervorzuheben, in denen sich Grétry als ein denkender, es mit seiner Kunst ehrlich meinender und scharf in die Zukunft derselben blickender Musiker zeigt. So in seinen Bemerkungen über das Dirigiren, über den Vortheil, in der Oper den Anblick des Orchesters dem Publicum zu entziehen, über die reformatorische Bedeutung Gluck's, von dem er ohne Umschweife sagt: „Pour bien faire, il faudra l'imiter“, er, der mit gutem Recht selbst als ein Reformator des Musikdrama gelten kann. War doch durch ihn die komische Oper über die Grenzen weit

[1]) Man braucht nur beliebig in die französische Vocalmusik, auch der begabtesten Componisten, hineinzugreifen, um sich zu überzeugen, dass Grétry's Lehren noch bis zur Gegenwart hartnäckig ignorirt worden sind, dass jetzt wie zu seiner Zeit die gerade in Frankreich so sorgfältig gehütete Sprache sich in ihrer Vereinigung mit der Musik die ärgsten Misshandlungen gefallen lassen muss. Der Grund für diese befremdliche Thatsache kann nur der sein, dass die Franzosen, obwohl zweifellos für die Musik hochbegabt, in ihrer Auffassung der Vocalmusik auf jener primitiven Geschmacksstufe stehen geblieben sind, die bei uns das Volkslied einnimmt, welches bekanntlich, dem melodischen Fluss zuliebe, auch vor den widersinnigsten Wort-Betonungen nicht zurückschreckt — man erinnere sich nur an das vielgesungene „Steh' ich in finstrer Mitternacht, so einsam auf der stillen Wacht, so denk ich an mein fernes Lieb“ etc., mit seinen Präpositionen „auf“ und „an“ auf einer durch Accent, Tonhöhe und Dauer vor den übrigen ausgezeichneten Note. Und gerade demjenigen Künstler, der am eifrigsten gegen diesen Unfug gekämpft hat, musste es passiren, dass eine seiner schönsten Inspirationen in dieser Weise verunziert auf die Nachwelt gekommen ist. Eines der abschreckendsten Beispiele falscher Declamation ist sicherlich der Anfang von Blondel's herrlichem Liede in Grétry's „Richard“, mit der dreimaligen Betonung einer stummen Silbe:



An diesem Vergehen gegen den guten Geschmack hat der Componist selbstverständlich keinen Antheil, wie dies übrigens eine Mittheilung in Charles Maurice's „Anecdotes théâtrales“ bestätigt, nach welcher der Dichter es für gut befunden hat, dem zur Musik vortrefflich passenden ursprünglichen Anfangsverse „Dans une tour obscure un roi puissant languit“ einen andern, vorbereitenden Inhalts, vorauszuschicken. Hat Grétry dazu geschwiegen, ist er durch den begeisterten Beifall, den das Musikstück auch in dieser Gestalt fand, bestimmt worden, zu einer so schreienden Verletzung seiner Grundsätze ein Auge zuzudrücken, so verdient er allerdings scharfen Tadel.

hinausgeführt, die ihr von vornherein durch die Philosophen bestimmt gewesen waren, indem sie sich keineswegs auf das Gebiet der Komik und des Scherzes beschränkte, sondern, im Anschluss an das von Diderot und Beaumarchais ausgebildete bürgerliche Drama es unternahm, die menschliche Natur, vom conventionellen Zwange befreit, in ihren verschiedensten Erscheinungsformen zur Darstellung zu bringen. Die strenge Scheidung, welche in Italien zwischen der *Opera seria* und *buffa* festgesetzt war, hatte, wie Jahn (a. a. O. II. 209) bemerkt, hier keine Geltung; „in dem Bemühen, der komischen Oper mehr dramatisches Interesse und zugleich der Musik einen weiteren Spielraum zu geben, zog man immer mehr die ernsteren und edleren Seiten des Gemüthslebens, anfangs vorwiegend die Liebe, dann aber überhaupt die Aeusserungen der menschlichen Leidenschaften in ihren Bereich, und so entsprach die komische Oper zuletzt durch den Charakter der Handlung und Situationen, durch die psychologische Motivirung immer mehr dem Begriff des Drama im engeren Sinne oder der ernsten Komödie, ja die Neigung für das Rührende, Ergreifende wurde sogar vorherrschend. Allerdings fehlte das Element der Heiterkeit selten ganz, aber es war keineswegs mehr das absolut Bestimmende, sondern häufig das Sekundäre; jene Mischung von Ernst und Scherz, die man gegen das ehemals herrschende Verbot der Vermengung verschiedener Stilgattungen nun als den eigentlichen wahren Ausdruck der Natur ansah, kam besonders der komischen Oper zu Statten. Diese Bezeichnung wurde nun freilich mehr eine conventionelle und knüpfte sich an äussere Umstände, welche sie von der grossen Oper unterschieden, wie es noch heutzutage der Fall in Paris ist. Dass in der komischen Oper keine Balletts sind, ist weniger wesentlich, als dass sie gesprochenen Dialog und kein durchgehendes Recitativ hat. Da das Recitativ der französischen grossen Oper ihren wesentlichen Charakter gab, so enthielt man sich desselben vor allen Dingen in der komischen Oper, die vom Vaudeville ausging; das frei vorgetragene Recitativ der Italiener mochte man nicht wagen nachzubilden, vielleicht verbot es auch damals schon das Privilegium der grossen Oper. Indem man auf dasselbe verzichtete, gewann man für den Dialog die Freiheit einer geistreichen, witzigen Conversation, die für den Franzosen ein Lebenselement ist; und indem dieser Ton angeschlagen wurde, bestimmte er auch die Haltung der musikalischen Darstellung, die, wenngleich bedeutend höher gehoben, doch immer ihren Ausgang vom Conversationston nehmen musste.“

Hätten die Rousseau, Diderot und die mit ihnen zum Umsturz des Alten Verbündeten nur wenige Jahrzehnte über ihre Zeit hinausblicken können, so würden sie mit Staunen wahrgenommen haben, wie die komische Oper nicht nur ihre künstlerischen Theorien verwirklicht, sondern auch der von ihnen angebahnten socialen und politischen Revolution mächtig vorgearbeitet hat. Wer hörte es heute den harmlosen Melodien eines Philidor, eines Monsigny an, dass unter ihrem Schutze das Dogma der „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit" in den Herzen der Franzosen Wurzel schlagen und zeitweilig die Welt beherrschen konnte? Interessant ist es, mit Eugène Gautier[1]) die Fortschritte zu verfolgen, welche der Bauer und der Bürger der französischen Komödie während des 18. Jahrhunderts in ihrer socialen Stellung gemacht haben. Unter Ludwig XIV. war ihr Erscheinen auf der Bühne nur unter der Bedingung erlaubt, dass sie als lächerliche, tölpelhafte Figuren Misshandlungen jeder Art ausgesetzt waren, wie beispielsweise Molière's „George Dandin"; die lebenswahre Darstellung ländlicher Scenen erregte bei einem Geschlechte, welches nur Schäfer und Schäferinnen mit graziösem Lächeln und flatternden Seidenbändern zuliess, keine andere Empfindung als die des Ekels — die Aeusserung des „roi soleil" beim Anblick der Bilder von David Teniers „Otez moi ces magots là" ist bezeichnend für den Geschmack seiner Epoche. Zur Zeit der Régence, des „soleil couché", wirft man den Zwang der Etikette ab und überwindet die Abneigung vor den vom grossen König so sehr verabscheuten „Fratzen"; die in Vadé gipfelnde Dichterschule fängt an, die Gattung des Bauernspiels mit Vorliebe zu cultiviren, und die Musik stellt sich die Aufgabe, durch eine dem Dorfleben entsprechende Localfarbe die Wirkung zu erhöhen.

Mit dem Auftreten der von den Encyclopädisten unmittelbar beeinflussten Kunstschule, der „Révolutionnaires sans le savoir", wie man sie nicht mit Unrecht genannt hat, ist der Bauer der älteren Komödie, der harmlose „Colin" verschwunden; der einst allmächtige *Seigneur* kann seinen Launen nicht mehr ungehindert folgen, und in den Conflicten mit seinen Untergebenen zieht er nicht selten den Kürzeren. Beaumarchais' allbekannte Komödie „Le mariage de Figaro" ist weder das einzige noch auch das erste Beispiel von Stücken, in denen der hohe

[1]) Eugène Gautier „Un musicien en vacances". S. 107. *(Souvenirs de la comédie italienne.)*

Herr von seinem Untergebenen an der Nase herumgeführt wird und schliesslich mit Schimpf und Schande abziehen muss. Beim Regierungsantritt Ludwig's XVI. trat in der demokratischen Bewegung eine Stockung ein; der Groll gegen die privilegirten Stände schien vergessen, die bittern Klagen des hungernden und gedemüthigten Proletariers, die noch 1763 in Philidor's „Bûcheron" mit erschreckender Deutlichkeit laut geworden waren, verstummten; in Monsigny's „Felix" ist der Bauer, wie in der „guten alten Zeit", mit Allem einverstanden und freut sich seiner Tugend und Ehrlichkeit. Aber schon nach wenigen Jahren erneut sich der alte Streit: die 1783 zuerst aufgeführte komische Oper „Le droit du seigneur" (von einem unbekannten Dichter mit Musik von Martini) und nicht minder das Erscheinen von Beaumarchais' vorhin erwähnter Komödie im folgenden Jahre zeigen die socialen Verhältnisse Frankreich's wiederum in einem Zustande hochgradiger Gährung. Vergebens appellirte, ebenfalls 1784, Grétry mit seinem „Richard" noch einmal an das monarchische Empfinden seiner Landsleute — er kämpfte für eine verlorene Sache; die von ihm mit voller Begeisterung gesungenen Worte

O Richard, o mon roi, l'univers t'abandonne!

fanden kein Echo mehr in dem Herzen der Nation. Es ist charakteristisch für die französische Aristokratie des *Ancien régime*, dass sie sich durch alle diese Symptome einer herannahenden Umwälzung in keiner Weise beunruhigen liess; in ihren Kreisen, ja selbst am Hofe war die „Hochzeit des Figaro" nicht weniger beliebt und der Autor nicht weniger angesehen, als beim grossen Publicum der Hauptstadt. Dass man „am farbigen Abglanz" das Leben habe, schien keiner von denen, über deren Häupter sich das Gewitter zusammenzog, auch nur zu ahnen, und so konnte sich der gesellschaftliche Nivellirungsprocess auf dem Theater ungehindert vollziehen, bis die Katastrophe von 1789 hereinbrach und mit der Geburt des *Citoyen* die Typen des Seigneur und des Bauern für immer von der Bühne verschwanden.

Wenden wir indessen den Blick noch einmal von dem am Horizont erscheinenden, einen neuen Tag verkündenden blutigen Feuerzeichen zu jenen, der Revolution unmittelbar vorangehenden Jahrzehnten, während welcher die französische Hauptstadt im höchsten Glanze strahlte und mit einem scheinbar unerschöpflichen Strom geistiger Anregung ganz Europa befruchtete. Namentlich für den Musiker lohnt sich die Mühe eines nochmaligen

Rückblickes; denn die komische Oper war keineswegs die einzige musikalische Errungenschaft der von den Encyclopädisten eröffneten Epoche geistigen Ringens, auch die grosse Oper wurde um diese Zeit gleichsam neugeboren, nachdem sie sich, durch die Apostel der Aufklärung bedrängt, einem Reinigungsprocess unterworfen hatte, und, diesmal mit Hilfe eines deutschen Musikers, des Ritters von Gluck, glorreich aus demselben hervorgegangen war.

* *
*

Christoph Willibald Gluck[1]) (geb. 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der bayrischen Oberpfalz, gest. 1787 zu Wien) wuchs als Sohn eines Fisch- und Forstmeisters in Wald und Feld auf; regelmässigen Unterricht erhielt er erst von seinem zwölften Jahre an, nachdem ihn sein Vater, der inzwischen in den Dienst des böhmischen Fürsten von Lobkowitz getreten war, dem Jesuiten-Seminar zu Komotau übergeben hatte. Hier legte er während vierjährigen Studiums den Grund zu seiner wissenschaftlichen und musikalischen Bildung; dann ging er nach Prag, um seine Studien fortzusetzen, doch musste er dieselben nach kurzer Zeit aufgeben, da sein Vater nicht in der Lage war, ihn länger zu unterstützen. Nunmehr sah er sich darauf angewiesen, durch Unterrichtgeben ein kärgliches Brot zu verdienen, und die Fertigkeit, die er sich im Violin- und Violoncellspiel erworben hatte, in den von ihm in den Städten, selbst Dörfern der Umgegend veranstalteten Concerten zu verwerthen. Günstiger gestaltete sich sein Geschick, als 1736 die Familie von Lobkowitz auf sein Talent aufmerksam gemacht wurde und ihm die Mittel gewährte, sich nach Wien zu begeben, welches gerade damals, unter Karl VI. zur Zeit der Caldara, J. J. Fux und Conti im hellsten musikalischen Glanze strahlte. Doch noch Besseres war dem strebsamen Jüngling beschieden, denn schon im folgenden Jahre ernannte ihn der lombardische Fürst von Melzi zu seinem Kammermusikus und nahm ihn mit sich nach Mailand, damit er sich dort unter Sammartini's[2]) Leitung als Tonsetzer vervoll-

[1]) Seine Ritter-Würde verdankt Gluck dem ihm 1754 vom Papste verliehenen Ordenskreuz des goldenen Sporns. Dieselbe Auszeichnung wurde später Mozart zu Theil, welcher demnach zur Führung jenes Titels das gleiche Recht gehabt hätte.

[2]) Sammartini, Giovanni Battista, geb. um 1700, gest. um 1770, war Organist mehrerer Kirchen in Mailand und daselbst als Compositionslehrer in hohem Ansehen. Von seinen Compositionen sind besonders die Orchesterwerke bemerkenswerth, welche als Vorläufer der Symphonien Haydn's gelten können.

kommnen könne. Vier Jahre lang blieb Gluck in der Schule dieses berühmten Meisters, bis er es wagte, mit der Oper „Artaserse“ (1741) an die Oeffentlichkeit zu treten: die freundliche Aufnahme derselben von Seiten der Mailänder Kunstfreunde lohnte seinen Fleiss und seine Geduld, denn nunmehr war er in ganz Italien als „Maestro“ anerkannt und bald mit Aufträgen überhäuft. In Folge dessen schrieb er bis zum Jahre 1745 noch sieben weitere Opern für Mailand, Venedig und andere Bühnen Italiens; da aber inzwischen sein Ruf auch nach London gedrungen war und er durch die Vermittelung des kunstsinnigen Lord Middlesex die Aufforderung erhalten hatte, eine Oper für das Haymarket-Theater zu schreiben, so verliess er Italien im genannten Jahr und begab sich über Paris nach der englischen Hauptstadt.

Hier sah sich Gluck durch die Verhältnisse weniger begünstigt als in Italien. Er fand das Publicum durch politische Wirren[1]) dem Kunstleben zeitweilig entfremdet und wenig geneigt, seine Theilnahme neben dem, damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Händel noch einem andern, fast unbekannten Künstler zuzuwenden. So verzögerte sich die Aufführung seiner Oper „La caduta dei giganti“ bis zum folgenden Jahre (1746) und ging auch dann ziemlich still vorüber. Nach Händel's Ausspruch scheint die Musik für die englischen Ohren zu gut gewesen zu sein, denn er gab dem Componisten den Rath: „Ihr habt Euch mit der Oper nur zu viele Mühe gegeben; das ist aber hier nicht wohl angebracht; für die Engländer müsst Ihr auf irgend etwas Schlagendes und so recht auf das Trommelfell Wirkendes sinnen.“[2]) Etwas besseren Erfolg hatte Gluck mit der bereits 1743 für Cremona geschriebenen Oper „Artamene“, welche zehnmal mit Beifall gegeben wurde; doch scheint ihn der Aufenthalt in London trotzdem wenig befriedigt zu haben, denn schon in demselben Jahre kehrte er nach Deutschland zurück. An Erfahrungen wesentlich bereichert, durfte er seine auf diese Reise verwendete Zeit nicht für verloren halten; und wenn er auch noch Jahre nachher auf dem betretenen Wege

[1]) Die Erhebung des Prätendenten Karl Stuart, welche mit der für ihn unglücklichen Schlacht bei Culloden (27. April 1746) ihren Abschluss fand.

[2]) Wahrscheinlich war dies Urtheil ironisch gemeint; dass Händel die Bedeutung seines jungen Landsmannes nicht erkannt und von seinen Fähigkeiten eine geringe Meinung gehabt hat, beweist eine andere, selbstverständlich von ihm nicht für die Oeffentlichkeit berechnete Aeusserung: Gluck verstehe vom Contrapunkt so viel wie sein (Händel's) Koch Walz.

der italienischen Oper zu wandeln fortfuhr, so ist doch unzweifelhaft, dass die Eindrücke, welche er in London durch Händel's grossartige dramatisch belebte Chöre, in Paris durch die mit ihrer ausdrucksvollen Declamation der italienischen Oper so weit überlegenen Opern des Lully und des Rameau erhalten, zur Entwickelung seiner Eigenart in nicht geringem Maasse beigetragen haben.

Gluck's Reise ging über Hamburg und Dresden, wo er im Sommer 1747 bei Gelegenheit der Vermählung der Prinzessin Anna mit dem Kurfürsten von Bayern sein Festspiel „Le nozze d'Ercole e d'Ebe" im Schlosstheater zu Pillnitz zur Aufführung brachte,[1]) nach Wien. Hier fand er alsbald im Prinzen von Hildburghausen, dem Günstling der Maria Theresia, einen eifrigen Beschützer. Seine vielseitige Bildung und fesselnde Unterhaltung, seine weltmännische Ungezwungenheit im Verkehr machten ihn bei der Aristokratie und in den Hofkreisen so beliebt, dass man ihm schon im folgenden Jahre die Composition der Festoper zum Geburtstag der Kaiserin übertrug, der „Semiramide riconosciuta" von Metastasio. Auch ausserhalb Deutschlands bethätigte sich Gluck um diese Zeit: 1749 brachte er in Kopenhagen im Theater des Schlosses Charlottenburg eine Serenata „Tetide" zur Geburtsfeier des Kronprinzen, nachmaligen König Christian VII., zur Aufführung; im folgenden Jahre sehen wir ihn in Rom seine Oper „Telemacco" in Scene setzen, eine Arbeit, die deshalb bemerkenswerth ist, weil Gluck mehrere besonders dramatische Nummern derselben für seine späteren Opern benutzt und die an charakteristischen Zügen reiche Ouvertüre für seine „Armida" verwendet hat. Die eigentliche Wiener Wirksamkeit des Meisters beginnt mit dem Jahre 1754, wo er als Capellmeister der Oper angestellt wurde, nachdem seinem besonderen Gönner, dem Grafen D u r a z z o, die Oberleitung des Hoftheaters übertragen war. Auch jetzt verräth sich seine Absicht, neue Bahnen einzuschlagen, noch in keiner Weise, es sei denn, dass man in seinen während der nächsten Jahre entstandenen Bearbeitungen von Texten der inzwischen in Paris zur Ausbildung gelangten komischen Oper

[1]) Nach Anton Schmid („C. W. Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken" S. 34) soll Gluck damals „mit einem ansehnlichen Gehalt" in die Dresdener Capelle aufgenommen worden sein. Die Richtigkeit dieser Angabe muss bezweifelt werden, nachdem M. Fürstenau, der gründlichste Kenner der Dresdener Musikzustände des vorigen Jahrhunderts, in den dortigen Archiven vergebens nach ihrer Bestätigung geforscht hat. (Vgl. Marx „Gluck und die Oper" I. 153.)

die Anzeichen einer in ihm sich vorbereitenden Geschmacksveränderung erblicken wolle. Von 1755 bis 1762 bestand Gluck's Thätigkeit wesentlich darin, diese Texte zum Zwecke der Aufführung im engeren Hofkreise in Musik zu setzen; einige derselben, wie „La fausse esclave“ „Le cadi dupé“ „L'arbre enchanté“ componirte er ganz, zu anderen schrieb er nur einzelne Gesangsnummern mit Clavierbegleitung (veröffentlicht unter dem Titel *Airs nouveaux*) u. a. zu Favart's „Cythère assiégée“. Durch diese letztere Arbeit wurden seine Beziehungen zu Frankreich auch äusserlich befestigt, da der Dichter, nachdem er die Gluck'sche Musik zu seinem Werke kennen gelernt, sofort die Ueberlegenheit des deutschen Meisters im Vergleich zu den französischen Componisten, namentlich seine Fähigkeit, auf den Ton der französischen Oper einzugehen und die Prosodie der Sprache richtig zu erfassen, erkannt hatte, und von nun an unermüdlich bestrebt war, bei seinen Landsleuten für ihn Propaganda zu machen.

Mag die Beschäftigung mit der französischen Operette bei dem zukünftigen Schöpfer des „Orpheus“, der „Alceste“, der „Iphigenien“ immerhin verwunderlich erscheinen, so bezeichnen doch diese Jahre mit nichten einen Stillstand in Gluck's Entwickelung, um so weniger, als er sie auch dazu benutzte, die Lücken seiner wissenschaftlichen Bildung auszufüllen. Die ernsten literarischen Studien, denen er während dieser Zeit oblag, sowie der Verkehr mit hervorragenden Männern der Wissenschaft öffneten ihm die Augen für die Mängel der italienischen Oper, deren Texte er nach Form und Inhalt als ungeeignet erkennen musste, sein Streben nach Wahrheit der dramatischen Musik zu unterstützen. Hatte er in seinen früheren Arbeiten dies Streben nur in vereinzelten Fällen bekunden können, so drängte es ihn jetzt, eine Dichtung in Musik zu setzen, die durch Grösse und Einheitlichkeit des Empfindungsgehaltes der Tonsprache eine freiere Bewegung und einen höheren Aufschwung gestatte als die schablonenhaften Texte des Metastasio und seiner Schule. In dieser Stimmung machte Gluck 1760 die Bekanntschaft des Raniero di Calzabigi, Rath bei der niederländischen Rechnungskammer in Wien und Autor mehrerer werthvollen dramaturgischen Arbeiten, den er als den geeigneten Mann erkannte, auf seine Reformpläne einzugehen und ihm bei ihrer Ausführung behülflich zu sein. Nachdem die Hauptschwierigkeit, die Wahl des Stoffes, beseitigt war und man sich für den „Orpheus“ entschieden hatte, gingen Dichter und Componist an's Werk, beide

mit dem Vorsatz, den der Oper verloren gegangenen Zusammenhang mit der antiken Tragödie wieder zu gewinnen. Calzabigi folgte dabei den Principien, welche in Frankreich bei dem gleichen Vorhaben zur Ausbildung der Lully-Rameau'schen Oper geführt hatten, und wenn der „Orpheus" dem angestrebten Ziele weit näher kam als jene, so gebührt der von wahrhaft antikem Geiste erfüllten Musik Gluck's jedenfalls der Hauptantheil am Erfolge. Freilich stellte dieselbe an die darstellenden Künstler ausserordentliche Anforderungen; wie Gluck selbst später dem englischen Musikschriftsteller Burney erzählt hat, kostete es ihm unendliche Mühe, bei den Proben zum Orpheus, die Sänger, Tänzer und Orchestermitglieder nach seinem Sinne zu lenken. Sehr begreiflich, bemerkt Marx,[1]) denn sie sollten leisten, was bisher niemals ernstlich gefordert worden war, sie sollten sich selber, ihre besonderen Kunstfertigkeiten und Neigungen verleugnen, um ganz und unbedingt in den Charakter der Rolle, die sie übernommen hatten, aufzugehn. Das Gegentheil, dass die Rolle, das ganze sogenannte Drama, nach den Gewohnheiten und dem Begehren der Sänger zugeschnitten wurde, war bisher Sitte gewesen. Aehnlich war die Lage der Zuhörer; auch sie hatten sich gewöhnt, um der Virtuosen willen, das Drama aus den Augen zu lassen und in der Oper nichts Anderes zu suchen, als blossen Ohrenkitzel.

Gluck's Feuereifer wusste indessen alle Schwierigkeiten zu überwinden. Als Dirigent gab er an Strenge und Energie selbst Händel nichts nach; sein Zeitgenosse, der Contrabassist Kämpfer, schildert ihn als einen wahren Tyrannen „der durch den geringsten Fehler in Harnisch und zu den stärksten Aeusserungen der Hitze gebracht wird. Zwanzig, dreissig Male reichen nicht hin, dass er die geübtesten Spieler der Capelle, unter denen gewiss Virtuosen sind, die Passagen wiederholen lässt, bis sie die von ihm bezweckte Wirkung des Ensemble hervorbringen. Er brüsquirt sie alsdann so sehr, dass sie ihm schon oft den Gehorsam aufgekündigt und nur durch Zureden des Kaisers „Ihr wisst ja, er ist nun einmal so, er meint es nicht so arg" haben bewogen werden können, unter ihm zu spielen. Auch müssen sie immer doppelt bezahlt werden, und diejenigen, die z. B. für ihr Spielen sonst einen Dukaten erhielten, bekommen, wenn Gluck dirigirt, deren zwei. Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein. Dabei ist es ganz

[1]) Adolf Bernhard Marx „Gluck und die Oper" I. 300.

originell, wie jede Stelle des Affects, des wilden, sanften, traurigen sich in seinen Mienen und Geberden malt.“ Wie hätten die Ausführenden, selbst die Gleichgültigsten unter ihnen, auf die Dauer einem solchen Beispiel widerstehen können? Sogar der Träger der Titelrolle, der Altist (Castrat) Guadagni ordnete sich dem Meister willig unter und zeigte sich von Probe zu Probe geneigter, sich seinen Kunstanschauungen anzuschliessen. Trotz alledem war der Erfolg bei der ersten Aufführung (5. Oct. 1762) ein zweifelhafter. Das Publicum war mehr erstaunt als entzückt über das seinen Gewohnheiten so sehr widersprechende Werk und erst bei der fünften Aufführung war der Beifall ein allgemeiner. Durch die auf den Inhalt des Dramas vorbereitende Ouvertüre in die richtige Stimmung versetzt, folgte man immer bereitwilliger dem Gedanken- und Gefühlsgange des Componisten, und die dramatische Wahrheit der Musik, verstärkt durch das Orchester, welches, dem Chor der antiken Tragödie vergleichbar, den Gang der Handlung bald zustimmend, bald widersprechend begleitet, entschädigte für den geringen dramatischen Gehalt der Dichtung.

Mit dem Gelingen des „Orpheus“, der während der nächsten Zeit in Wien sowie in einer Menge anderer Städte Deutschland's — hier mehrfach auch in deutscher Sprache — und Italien's unzählige Aufführungen erlebte, waren für Gluck die Würfel gefallen, hatte er den Weg betreten, auf welchem kein Zurückweichen mehr möglich war. Aber, wie sich in seinem Charakter die höchste Bedächtigkeit und Besonnenheit mit idealer Kampfesfreudigkeit in bewunderungswürdigem Gleichgewicht vereinte, so liess er fünf Jahre verstreichen, die er mit Arbeiten von geringerem Werthe ausfüllte — unter ihnen sogar eine Oper von Metastasio, der 1763 aufgeführte „Ezio“ — bis er sich zu einer neuen That aufraffte: die Oper „Alceste“, welche am 16. December 1767 im Wiener Burgtheater zum ersten Mal in Scene ging. Wie sehr er inzwischen innerlich gereift und in seinen Kunstanschauungen gefestigt war, sieht man aus der Vorrede oder Widmungsschrift dieses Werkes, die gewissermaassen das künstlerische Glaubensbekenntniss des Meisters ist und daher besondere Beachtung verdient. Die wichtigsten Punkte dieses merkwürdigen, an den Grossherzog von Toscana gerichteten Schriftstückes lauten: „Bei der Composition der Alceste hatte ich die Absicht, die Musik von allen den Missbräuchen zu reinigen, die sich in Folge der Eitelkeit der Sänger und der übergrossen Willfährigkeit der Componisten in die italienische Oper eingeschlichen,

und dies grossartigste aller Schauspiele in das lächerlichste und langweiligste verwandelt haben. Ich suchte demnach die Musik zu ihrer eigentlichen Bestimmung zurückzuführen, nämlich, die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle zu verstärken und die Handlung in ihren verschiedenen Entwickelungsphasen verständlicher zu machen, ohne sie durch unnütze Verzierungen des Gesanges zu unterbrechen. Ich ging dabei von der Ansicht aus, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Licht und Schatten für eine wohlgeordnete Zeichnung sind, welche dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. In diesem Sinne habe ich es vermieden, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen und ihn ein langweiliges Orchester-Ritornell abwarten zu lassen; ferner, ihn inmitten einer Phrase aufzuhalten, damit er auf einem günstigen Vocal die Geläufigkeit seiner Stimme zeige, oder während eines Zwischenspieles Zeit gewinne, nur um zu einer langathmigen Cadenz Luft zu schöpfen. Ich habe nicht geglaubt, über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn gerade diese vielleicht die leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmässig viermal die Worte des ersten Theiles wiederholen zu können; ebensowenig erlaubte ich mir, die Arie da zu schliessen, wo der Sinn der Dichtung noch nicht zum Abschluss gekommen ist, nur um dem Sänger eine Gelegenheit zu geben, mit seiner Fertigkeit im Variiren zu glänzen. Kurz, ich wollte allen jenen Missbräuchen ein Ende machen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon seit langem vergebens protestiren."

„Was das Orchester betrifft, so bin ich der Meinung, dass die Ouvertüre den Zuhörer auf die darzustellende Handlung vorzubereiten und ihm den Inhalt derselben anzudeuten habe; dass die Instrumente stets nur im Verhältniss zu dem Grade des dramatischen Interesses und der Leidenschaft gebraucht werden sollen, und dass das übliche Zwischenspiel zwischen Recitativ und Arie, welches dem Sinne der Dichtung widerspricht und die Kraft und Wärme der Handlung aufhebt, unter allen Umständen zu vermeiden sei. — Ferner glaubte ich den grössten Theil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit *(una bella semplicità)* verwenden zu müssen, und deshalb habe ich es vermieden, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken. Ich habe niemals darauf Werth gelegt, irgend einen neuen Gedanken zu erfinden, wenn derselbe nicht durch die Handlung

selbst herbeigeführt und dem Ausdruck der Worte angemessen war. Endlich habe ich mich nicht gescheut, die Regeln des Tonsatzes zu opfern, wenn ich dadurch eine Verstärkung der dramatischen Wirkung erreichen zu können glaubte."

Der Inhalt dieses künstlerischen Manifestes hätte, wie man meinen sollte, der allgemeinen Zustimmung sicher sein können, da es sich hier nicht um Neuerungen und Umsturz, sondern um Wiederherstellung des Alten und Rückkehr zu den unverfälschten Quellen der Kunst handelt. Dennoch erregte es heftigen Widerspruch beim grossen Publicum und nicht minder bei der Musikerzunft; denn jenes konnte es begreiflicherweise nicht ruhig hingehen lassen, dass ihr musikalisch-dramatisches Ideal, die italienische Oper in ihrer bisherigen Form, als lächerlich und langweilig bezeichnet wurde, diese aber musste schon allein bei Gluck's selbstbewusster Verkündigung, er werde sich unter Umständen nicht an die Regel binden, in Aufruhr gerathen. Und wie die ästhetischen Grundsätze des Meisters, so fand auch ihre praktische Durchführung, wie er sie in der „Alceste" weit entschiedener und erfolgreicher als im „Orpheus" unternommen hat, anfangs nur sehr getheilten Beifall. Wohl konnte ein begeisterter Anhänger Gluck's, Sonnenfels, in seinen „Briefen über die Wienerische Schaubühne" schreiben: „Ich befinde mich im Lande der Wunderwerke. Ein ernsthaftes Singspiel ohne Castraten, eine Musik ohne Solfeggien, oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgelei, ein welsches Gedicht ohne Schwulst und Flatterwitz! Mit diesem dreifachen Wunderwerk ist die Schaubühne nächst der Hofburg wieder eröffnet worden!" — Die grosse Mehrzahl der Opernfreunde blieb, bei den ersten Aufführungen der „Alceste" wenigstens, kalt; die Spottvögel meinten, es sei wenig erbaulich, sich neun Tage lang ohne Schauspiel zu langweilen, um am zehnten eine Seelenmesse hören zu müssen, und wenn es auf Thränen abgesehen sei, so könne man sie nur aus Langerweile vergiessen. Diese abweisende Haltung galt zunächst der Dichtung; denn obwohl die Arbeit des Calzabigi, den Gluck auch diesmal zum Mitarbeiter gewählt hatte, sich über das Euripideische Vorbild erhebt, indem sie die bei Euripides nur erzählten Vorgänge dem Zuschauer als gegenwärtige Handlung vorführt, so ist doch bei einem Drama mit nur einer handelnden Person, der Alceste, — will man anders den Entschluss zum Sterben überhaupt als ein Handeln gelten lassen — eine gewisse Monotonie unvermeidlich. Die machtvollen und innigen, trotz der italienischen Sprache von

echt deutschem Geist erfüllten Gesänge Gluck's entschädigten indessen so reichlich für das vom Dichter Versäumte, dass, wie fünf Jahre zuvor der „Orpheus" so auch die „Alceste" von Vorstellung zu Vorstellung mehr Freunde fand und sich während zweier Jahre ununterbrochen auf dem Repertoire des Wiener Operntheaters erhielt.

Grosses, scheinbar Unübertreffliches hatte Gluck mit diesen beiden Opern geleistet, doch konnte er sich nicht verhehlen, dass die Dürftigkeit der Handlung ihm im einen wie im andern Falle ein Hemmschuh für die freie Entfaltung und allseitige Bethätigung seiner Kräfte gewesen war. „In beiden Opern" sagt Marx (I. 396) „ist nicht der Kampf eines Charakters gegen einen andern — was eigentlich den Begriff des Dramas macht — sondern das Ringen einer Person, die streng genommen die einzig handelnde ist, gegen ein ausserhalb menschlicher Macht liegendes Geschick, gegen den Tod, der im „Orpheus" den geliebten Gegenstand schon ereilt hat, in der „Alceste" ihn in nächster Nähe bedroht. Die einzig mögliche Handlung beruht darauf, dass dem Heldenmuth und der Sangesgewalt des Orpheus, dass der heroischen Hingebung Alceste's allerdings die Macht gegeben ist, den Gegner Tod, diesen unfassbaren zweiten Handelnden, zu besiegen." Ein Werk zu schaffen, welches den Conflict des Menschen mit dem Menschen zum Inhalt habe mussten Gluck und Calzabigi als ihre nächste Aufgabe betrachten; sie versuchten die Lösung derselben mit der im folgenden Jahre (1769) aufgeführten Oper „Paris und Helena". Der Stoff derselben, die allbekannte Sage von der Entführung der griechischen Königstochter durch den Sohn des Priamus, schien den Ansprüchen des Componisten in mehr als einer Hinsicht günstig, namentlich, durch den scharfen Gegensatz der Hauptfiguren, des verweichlichten Phrygiers und der reinen, herb-jungfräulichen Spartanerin, seinem Streben nach musikalischer Charakterisirung. In dieser Hinsicht bezeichnet denn auch „Paris und Helena" einen unverkennbaren Fortschritt; wie in den Gesängen, so gelangt auch im instrumentalen Theil die Eigenart der sich gegenüberstehenden Nationen zu deutlichem Ausdruck, dies schon in der Ouvertüre, die übrigens auch dadurch zum Drama in festere Beziehung tritt als bei Gluck's früheren Opern, dass die in ihr ausgesprochenen Gedanken im Verlaufe der Handlung wieder zur Verwendung kommen. Dennoch hatte sich der Meister diesmal in der Wahl seines Textes vollständig getäuscht. Da der Handlung ihr eigentlicher

Gipfelpunkt fehlt — die durch die Entführung heraufbeschworene Katastrophe, der trojanische Krieg wird nur am Schluss durch die als echte Göttin *ex machina* erscheinende Athene angedeutet — so ist die ganze Oper nichts weiter als eine alltägliche Liebeswerbung. Der äussere Aufputz des Drama, ein Opferfest, Kampfspiele der Athleten etc., konnte das Publicum nicht über die Hohlheit des Kernes hinwegtäuschen, und Gluck musste es erleben, dass sein Werk, in dem er wie immer sein Bestes gegeben, an dem er keine Mühe gespart hatte, nach wenigen Aufführungen in Vergessenheit gerieth.

Mit diesen drei Opern schliesst die erste Periode der reformatorischen Wirksamkeit Gluck's. Bereits auf sie darf Jahn's Charakteristik des Meisters (a. a. O. II. 222) Anwendung finden: „Wenn wir in Gluck schon die Einsicht in wesentliche Mängel der damaligen Opernmusik und die Energie, mit welcher er denselben entgegentrat, anerkennen müssen, so steigert sich unsere Bewunderung, wenn wir seine Leistungen dem Dichter gegenüber würdigen. Gluck besass nicht allein einen freien und kühnen Geist, einen lebhaften Sinn und scharfes Verständniss für das dramatisch Wirksame, für das Charakteristische: er hatte, was zu allen Zeiten Wenigen gegeben ist, eine tiefe Empfindung für das Grosse. Von Grösse war nun in seinen Operntexten keine Spur zu finden, aber wie Winckelmann aus den Kunstwerken einer späten Zeit das echte Wesen der griechischen Kunst in ihrer Reinheit und Schönheit zu erkennen vermochte, so erfasste Gluck das Grosse, welches in den Hauptsituationen seiner Opern lag, ohne dass der Dichter es hatte zur Gestaltung bringen können, in seiner tiefsten Quelle auf, und indem er dem Dichter nachzugehen glaubte, schuf er aus seiner eigensten Natur heraus neu und gross. Der hohe Schwung und der edle Stolz, welcher die freien und sicheren Züge seiner Gebilde beseelt, die Wahrheit und Einfachheit seiner Darstellung, kurz alle die Züge der künstlerischen Grösse sind es, welche seinen unvergänglichen Ruhm ausmachen." Ihm diesen Ruhm zuzugestehen war indessen die musikalische Welt um diese Zeit noch keineswegs gesonnen, am wenigsten in Norddeutschland, wo man seit dem Erscheinen der „Alceste" und deren geharnischter Vorrede begonnen hatte, entschieden gegen Gluck Front zu machen. In Berlin war bald der Stab über den verwegenen Ruhestörer gebrochen, nachdem Friedrich d. Gr. und seine Schwester, Prinzessin Amalie, ihr an früherer Stelle (I. 383) citirtes Urtheil gefällt; und da auch die öffentliche Kritik Berlin's

sich in diesem Sinne äusserte, — einer ihrer Wortführer, Friedrich Nicolai,[1]) hatte sich erlaubt, von der Alceste mit Geringschätzigkeit zu sprechen, obwohl er nur einige Nummern der Oper in einer Probe gehört hatte — so konnte der durch den Misserfolg von „Paris und Helena“ ohnehin tief verstimmte Gluck seinen Unmuth nicht länger zurückhalten und trat bei der Veröffentlichung dieser Oper mit einer neuen Manifestation hervor, in der es besonders auf Zurückweisung seiner Kritiker abgesehen war.

„Nur in der Hoffnung Nachahmer zu finden“ heisst es u. a. in der vom 30. October 1770 datirten Zueignungsschrift von „Paris und Helena“ an den Herzog von Braganza „entschloss ich mich, die Musik der *Alceste* herauszugeben, und glaubte mir schmeicheln zu dürfen, dass man sich beeifern würde, die von mir eröffnete Bahn zu verfolgen, um die Missbräuche zu zerstören, die sich in die italienische Oper eingeschlichen, und dass man mich in dem Bestreben unterstützen werde, dieselbe möglichst zu vervollkommnen. Ich habe mich jedoch überzeugt, dass meine Hoffnung vergeblich gewesen ist. Die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist, und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachtheiliger war als die Unwissenden, wüthen (*si sono scatenati*) gegen eine Methode, welche, sobald sie einmal festen Fuss gefasst haben wird, ihre eigene Anmaassung zu vernichten droht. Man hat geglaubt, nach unvollkommen einstudirten, schlecht geleiteten und noch schlechter ausgeführten Proben meiner Musik dieselbe sofort verurtheilen zu müssen: man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnet, welche die Oper auf der Bühne hervorbringen könnte, — gerade so, wie die scharfsinnigen Bewohner jener griechischen Stadt, welche die Wirkung von Statuen, die für hohe Säulen bestimmt waren, aus nächster Nähe beurtheilen wollten. —“ Nachdem Gluck weiter die Richtigkeit und Genauigkeit der Darstellung als unerlässliche Bedingung zum Verständniss seiner Kunst bezeichnet hat, behauptet er, wenn es sich darum handle, eine Musik nach den von ihm aufgestellten Grundsätzen auszuführen, so sei die Gegenwart des Tonsetzers ebenso nöthig, wie die Sonne den Schöpfungen der Natur. „Er ist die Seele und das Leben derselben, ohne ihn bleibt alles in Unordnung und Verwirrung; allein er muss gefasst sein, allen Hinder-

[1]) Derselbe, welchen Goethe in seinem „Faust“ (Walpurgisnacht) als „Proktophantasmist“ dem Gelächter der Nachwelt überliefert hat.

nissen zu begegnen, so lange es Menschen auf der Welt giebt, die sich berufen fühlen, über die schönen Künste zu urtheilen, blos weil sie ein Paar Augen und ein Paar Ohren haben, einerlei was für welche: denn die Manie, gerade über Dinge die man am wenigsten versteht, schnell abzuurtheilen, ist ein gewöhnlicher Fehler der Menschen."

Mit der Veröffentlichung dieses Schriftstückes hatte Gluck Oel in's Feuer gegossen, und begreiflicherweise häuften sich in Folge dessen die Angriffe gegen ihn. Unter solchen Umständen nun musste ihm der Wunsch nahe liegen, ein geeigneteres Feld zur Verwirklichung seiner Reform des Musikdrama zu finden, als es ihm Deutschland mit seinen noch ganz und gar unter Italien's Herrschaft stehenden Opernbühnen bieten konnte. Welche Stadt aber konnte ihm zur Ausführung seiner Pläne günstiger erscheinen als Paris, wo, wie wir sahen, nicht die zäh am Hergebrachten festhaltenden Fachmusiker, sondern die allen Neuerungen geneigten Literaten und Philosophen in Kunstangelegenheiten das entscheidende Wort sprachen? Und musste nicht ein Componist, dessen Bekenntniss lautete: „Wenn ich componire, so suche ich vor allem zu vergessen, dass ich Musiker bin"[1]) sich einem Volke, von dem einer seiner schärfsten Kritiker gesagt hat: „Notre nation a la tête dramatique et n'a pas l'oreille musicale" von vornherein geistesverwandt fühlen? Wie aber Alles bei Gluck langsam reifte, so auch sein Plan, ein Werk für die Pariser grosse Oper zu schreiben. Die nächsten Jahre verbrachte er wieder mit Nebensächlichem, Compositionen zu kleineren Festspielen für Parma, wohin er 1769 bei Gelegenheit einer Hoffestlichkeit eingeladen war, zu Liedern und Oden des von ihm hochverehrten Klopstock, dessen „Herrmannsschlacht" er ebenfalls in Musik zu setzen beabsichtigte u. a. Greifbare Gestalt erhielten seine auf Frankreich gerichteten Projecte erst 1772 durch die Bekanntschaft mit dem Bailli du Roullet,[2]) einem für seine Musik begeisterten, wissenschaftlich und literarisch hochgebildeten und überdies mit dem Theater vertrauten Manne, den

[1]) Mitgetheilt von einem Ohrenzeugen, Olivier de Corancey (dem Freunde Rousseau's, von 1777 bis 1790 Mitredacteur des *Journal de Paris*) in seinen „Poésies, suivies d'une notice sur Gluck et d'une autre sur J. J. Rousseau".

[2]) Dass diese Schreibweise die richtige ist, und nicht du Rollet, wie fast alle Gluck-Biographen schreiben, ergiebt sich aus einem von ihm unterzeichneten Vertrag mit der Pariser *Académie royale de musique* vom Jahre 1784. (Vgl. Gustave Desnoiresterres' empfehlenswerthe Schrift *Gluck et Piccinni*, Paris 1875. S. 78.)

er schon früher in Rom kennen gelernt hatte und nun als Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien wiederfand. Dieser bearbeitete im Einverständniss mit dem Componisten Racine's „Iphigenie in Aulis", wobei er mit feinem Kunstverständniss den Inhalt der Tragödie der Opernform anpasste, und namentlich alles nicht zur eigentlich musikalisch-dramatischen Wirkung Beitragende ausschied; überdies erbot er sich, in Paris die zur Aufführung des Werkes nöthigen vorbereitenden Schritte zu thun, und schrieb deswegen an den Director der grossen Oper, Dauvergne, dem er zugleich den inzwischen fertig componirten ersten Akt der „Iphigenie" sandte. Aus Dauvergne's Antwort geht hervor, dass derselbe den Genius des deutschen Kunstgenossen bereits nach dieser Probe klar erkannt hat. Er schrieb: „Wenn der Ritter Gluck sich verbindlich machen wolle, der Pariser Akademie der Musik sechs solcher Opern zu liefern, so sei er der Erste, der sich für die Aufführung interessire; ohne dieses aber nicht: denn eine solche Oper schlüge alle bisherigen französischen Opern nieder." Hierauf einzugehen konnte natürlich unserm Meister nicht einfallen, und da man in Paris zu keinem andern Entschluss kommen konnte, so dehnten sich die Verhandlungen länger und länger hinaus, bis endlich Gluck sich persönlich an seine ehemalige Schülerin, jetzige Dauphine von Frankreich, Marie Antoinette wandte, und diese durch ein Machtwort alle Schwierigkeiten beseitigte. Nach erhaltener officieller Aufforderung machte sich Gluck in Gesellschaft seiner Gattin sowie seiner bereits (I. 298) als Sängerin genannten Nichte, Marianne von Gluck, auf die Reise und langte im Herbst 1773 in der französischen Hauptstadt an.

* *

*

In Paris fand Gluck alsbald die freundlichste Aufnahme, sowohl seitens des Hofes als auch der Gesellschaftskreise, die den literarischen Wortführern zum Sammelplatz dienten. Klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben, hatte er nichts versäumt, diese Kreise für sich zu stimmen, im Besondern Rousseau, mit dem er der Hauptsache nach, in der Ueberzeugung von der Verbesserungsbedürftigkeit der französischen grossen Oper und der Nothwendigkeit einer Rückkehr zur Naturwahrheit, von Herzen übereinstimmte, wenn er auch seine Meinung über die Unsangbarkeit der französischen Sprache keineswegs theilte. In einem zu Anfang des Jahres 1773 an

den Redacteur des *Mercure de France* gerichteten und von diesem veröffentlichten Schreiben hatte Gluck ausgesprochen, dass er „bei seinem Forschen nach einer edlen, rührenden und natürlichen Melodie von der Hilfe und den Rathschlägen des berühmten Herrn Rousseau aus Genf unterstützt worden sei.“ In demselben Schreiben aber konnten die Anhänger der nationalen Oper mit Befriedigung lesen, dass der deutsche Meister die französische Sprache für besonders geeignet hielt „auch ohne alle Triller, Passagen und Cadenzen, mit denen die Italiener so freigebig sind“ von der Bühne herab zu wirken. Selbst die unbedingten Verehrer Lully's konnten ihm nicht gram sein, nachdem er sich schon vor Jahren (1767) in Wien gegen einen dort zum Besuch anwesenden Pariser Kunstkenner, den Grafen d'Escherny, mit Begeisterung über den Altmeister des französischen Musikdrama ausgesprochen hatte. Gluck's damals geäusserte, von d'Escherny in seinen *Mélanges de littérature* mitgetheilte Ansichten sind sehr bezeichnend für seinen künstlerischen Standpunkt und seinen später gefassten Entschluss, sich der französischen Oper zu widmen: „Er lobte an Lully die edle Einfachheit, den natürlichen Gesang und die dramatische Wahrheit; er erzählte uns, er habe Lully's Partituren eifrig studirt, und dies Studium sei für ihn ein Lichtstrahl gewesen; er habe in ihnen einen leidenschaftlichen und theatralisch-wirksamen Musikgehalt gefunden, die eigentlichen Elemente der Oper, welche nur der Entwickelung und der Vervollkommnung bedürfen. Falls er einmal berufen werde, für die französische Oper zu arbeiten, so hoffe er, auf Grund der Lully'schen Principien und mit Beibehaltung der französischen Singweise die wahre grosse Oper *(la véritable tragédie lyrique)* in's Leben zu rufen.“ [1])

Der Durchführung eines solchen Programmes konnten die Pariser Kunstfreunde aller Parteifärbungen nur mit freudiger Spannung entgegensehen; weniger freilich die mit der Ausführung der „Iphigenie“ betrauten Künstler, die sich noch weit

[1]) Gluck geräth keineswegs mit sich selbst in Widerspruch, wenn er bei seinem Lobe Rousseau's im oben erwähnten Brief an den *Mercure de France* dessen *Lettre sur la musique française* mit der dort enthaltenen Analyse des Monologs aus Lully's *Armide* (S. 17) besonders hervorhebt und hinzufügt „die Höhe der Erkenntniss und die Sicherheit des Geschmackes des Autors haben seine Bewunderung erregt“. Hinsichts der Verbesserungs-Bedürftigkeit der Lully'schen Oper war er mit dem berühmten Philosophen derselben Meinung; als Musiker aber konnte er unmöglich ihren Werth so vollständig verkennen, wie es Rousseau in seinem häufig blinden Eifer gethan hat.

mehr als ihre Wiener Collegen bei den ersten Proben des „Orpheus“ unfähig und abgeneigt zeigten, auf Gluck's Intentionen einzugehen. Von der Verlotterung, die eben damals auf Frankreich's erster Opernbühne eingerissen war, geben uns die Aufzeichnungen der Zeitgenossen ein trostloses Bild,[1]) und wir können den Muth unseres Meisters nicht genug bewundern, dass er vor der Aufgabe dieser Augiasstall-Reinigung nicht zurückschreckte. Lully lag bereits seit einem Jahrhundert im Grabe; seine goldenen Lehren waren völlig in Vergessenheit gerathen, und die von ihm eingeführte Disciplin hatte der äussersten Zügellosigkeit Platz gemacht. Die Hauptdarsteller liessen an Gesang, Aussprache, Mimik so gut wie Alles zu wünschen übrig; auch wenn sie nicht beschäftigt waren, störten sie die Aufführung, indem sie sich im Hintergrunde der Bühne, unter Umständen im tiefsten Négligé umhertrieben, und nicht selten fand es sich beim Beginn der Vorstellung, dass eine Primadonna oder ein Primo Uomo in Folge eines üppigen Diners mit entsprechendem Weingenusse gänzlich dienstunfähig war. Den Tänzern, die noch bis wenige Jahre zuvor stets mit Gesichtsmasken aufgetreten waren, fehlte es an jeglicher Uebung, im Sinne Gluck's durch Mienenspiel die Handlung zu unterstützen; ebenso den Choristen, die gewohnt waren, sich nach Art der Grenadiere in zwei Reihen auf der Bühne aufzupflanzen, die Männer auf der einen, die Frauen auf der andern Seite, jene mit gekreuzten Armen, diese mit Fächern in den Händen, alle starr und unbeweglich ihren Part heruntersingend.[2]) Das Orchester endlich kannte in seiner Gleichgültigkeit und Faulheit keine Grenzen; bei kaltem Wetter spielten sämmtliche Mitglieder in Handschuhen, und ein halbweg erträgliches Zusammenspiel war nur durch lautes Taktschlagen des Capellmeisters — des „Holzhauers“, wie ihn Rousseau sehr richtig genannt hatte — zu erreichen.

[1]) Castil-Blaze („L'Académie impériale de musique“), Edmond de Goncourt („La Saint-Huberty“), Ad. Jullien („La cour et l'opéra sous Louis XVI.“) u. a. schildern die Sittenlosigkeit, welche am Vorabend der Revolution an der grossen Oper und in den zu ihr in Beziehung stehenden Kreisen herrschte, mit erschreckender Deutlichkeit.

[2]) Die Abstellung dieser Missbräuche ist namentlich dem Componisten Laujon zu danken, der bei Gelegenheit der Aufführung seiner Oper „Sylvie“ im Jahre 1766 mit Erfolg gegen sie protestirte. Um dieselbe Zeit vertauschte man an der grossen Oper das Rococokostüm mit einem dem Ort und der Zeit der Handlung angemessenen, denn, nachdem auf der Bühne der komischen Oper die Natur wieder in ihre Rechte eingetreten war, konnte man sich die Götter und Helden der grossen Oper unmöglich länger in Reifrock und Perrücke gefallen lassen.

Man denke sich Gluck's Lage gegenüber dieser undisciplinirten Horde, die durch Anmaassung ersetzen zu können glaubte, was ihr an Fähigkeiten abging. Allgemeinen Widerstand erregte bei den Mitwirkenden zunächst die Instrumentirung der „Iphigenie", beim Orchester, weil sie an Schwierigkeit die der Opern Rameau's und seiner Nachfolger[1]) beträchtlich übertraf, bei dem Solosängerpersonal, weil sie mit ihrem Reichthum die Wirkung der Singstimmen zu beeinträchtigen schien. Nachdem nun Gluck mit unendlicher Mühe dem Orchester die nöthige Discretion im Begleiten beigebracht hatte, galt es, auch die Künstler auf der Bühne zur richtigen Ausführung seiner Musik anzuleiten. Er musste mit ihnen gewissermaassen von vorn anfangen, aber sein nie ermattender Eifer wirkte mehr und mehr ansteckend und schliesslich zwang er sie Alle durch die Macht und den Zauber seiner Persönlichkeit. Die meiste Noth hatte er mit den weiblichen Darstellern, doch machte er erforderlichenfalls kurzen Process mit ihnen: „Voyez-vous Mademoiselle" herrschte er die Sängerin der Iphigenie, Sophie Arnould, an, als diese sich in einer Probe weigerte, eine Stelle zu wiederholen, „je suis ici pour faire exécuter Iphigénie; si vous voulez chanter, rien de mieux; si vous ne le voulez pas, à votre aise. J'irai voir la reine et je lui dirai: Il m'est impossible de faire jouer mon opéra. Puis je monterai dans ma voiture et je reprendrai la route de Vienne." Ohne Zweifel hätte man ihm von Herzen glückliche Reise gewünscht, aber alle Welt wusste, dass er den Hof auf seiner Seite hatte, und so blieb der Künstlerin kein anderer Ausweg als ihren Aerger zu verschlucken und sich zu unterwerfen.[2])

Am Tage der Aufführung (19. April 1774) befand sich das

[1]) Der einzige namhafte unter ihnen, J. J. Mondonville (1711—1773), dessen 1753 aufgeführte Oper „Titon et l'Aurore" während des Buffonistenstreites bei der nationalen Partei einen Tendenzerfolg errang, war in seiner Instrumentirung über die von Rameau eingehaltenen Grenzen nicht hinausgegangen, obwohl er selbst ein bedeutender Violinist war. Nach der Vorrede zu seinen unter dem Titel „Les sons harmoniques" erschienenen Violinsonaten zu urtheilen, ist er der Erste gewesen, welcher die sog. Flageolettöne der Violine in systematischer Weise verwendet hat.

[2]) Auch mit dem Ballettmeister, dem grossen Vestris, dem „Diou de la danse" wie er sich selbst zu nennen pflegte, hatte Gluck manchen Strauss zu bestehen. Eines Tages verlangte derselbe, die Oper müsse, wie üblich, mit einer Chaconne schliessen, da dieser Tanz zur Entfaltung aller Ballettkünste vorzugsweise geeignet sei. Als Vestris immer dringender wurde, machte ihm Gluck ärgerlich bemerkbar, dass den Griechen, deren Sitten er zu schildern unternommen, die Chaconne unbekannt gewesen sei, worauf der Tänzer replicirte: „Ils n'en avaient pas? Ma foi, tant pis pour eux!"

künstlerische Paris in einem Zustand fieberhafter Aufregung. Schon morgens musste man am Eingange des Opernhauses die Wache verdreifachen, um den Andrang der Schaulustigen abzuhalten. Der Erfolg des Abends entsprach jedoch den Erwartungen hier so wenig wie in Wien beim ersten Erscheinen der Gluck'schen Werke. Die Ausübenden thaten im vollen Umfange ihre Pflicht, das Publicum aber zeigte sich, abgesehen von der Ouvertüre, welche auf sein Verlangen wiederholt werden musste, mit seinem Beifall karg, und es bedurfte des Beispiels der bei jeder passenden Gelegenheit eifrig applaudirenden Dauphine Marie Antoinette, um die Stimmung im Zuschauerraume einigermaassen zu animiren. Allgemein jedoch war der Eindruck, dass mit der „Iphigenie in Aulis" etwas Hochbedeutendes in das Kunstleben getreten sei. Grimm, der damals noch nicht zur Partei Gluck's gehörte, schildert die herrschende Stimmung mit folgenden Worten: „Seit vierzehn Tagen denkt und träumt Paris nichts als Musik. Musik ist der Gegenstand aller unserer Erörterungen, aller Unterhaltung, sie ist die Seele aller unserer Soupers; es würde lächerlich erscheinen, für etwas Anderes Theilnahme zu zeigen. Auf eine politische Frage antwortet man mit einer Melodie, auf eine moralische Betrachtung mit dem Ritornell einer Arie; versuchen Sie, für Racine, für Voltaire Sympathie zu erwecken und man erinnert Sie an die Wirkung des Orchesters im Recitativ des Agamemnon. — Muss ich erst noch sagen, dass es Gluck's Iphigenie ist, die diese ungeheure Gährung erregt hat? Eine Gährung, die desto gewaltiger wirkt, je mehr die Ansichten getheilt und die Parteien von Fanatismus erfüllt sind. Die eine schwört, keine anderen Götter anzuerkennen als Lully und Rameau; eine andere kann nur an die melodiösen Offenbarungen der Jomelli, Piccini, Sacchini glauben; eine dritte endlich lässt keinen andern Componisten gelten als Gluck, der die einzig wahre dramatische Musik gefunden, geschöpft aus dem ewigen Quell der Harmonie, aus dem innerlichsten Zusammenklange der Seele mit den Sinnesnerven; eine Musik, die keinem Lande angehört, die er aber in genialer Weise unserer Sprache angeeignet hat. Schon ist dieser Partei die wunderbarste Bekehrung gelungen: J. J. Rousseau ist der eifrigste Kämpe für das neue System geworden. Mit unerhörter Selbstverleugnung erklärt er, Gluck's Oper habe alle seine Meinungen widerlegt, er sei nun vollkommen überzeugt, dass die französische Sprache wie jede andere befähigt sei, eine starke, rührende und ausdrucksvolle Musik zu tragen."

Schon bei der zweiten Aufführung fand die Iphigenie die Herzen der Hörer weit geöffnet und ging nach Grimm's Worten „aux nues", wiederum ein Beweis für die Macht, welche Gluck's Musik auf die Gemüther ausübte, denn dem Dichter können wir auch jetzt nur einen kleinen Antheil an dem Erfolge einräumen. Zwar hatte er mit sicherem Blick erkannt, was seinen Vorbildern, den Tragödien des Euripides sowohl wie des Racine mangelte, um auf der Opernbühne zu wirken, und die an ihnen gemachten Erfahrungen sehen wir in seiner Dichtung mit Geschick verwerthet; dennoch mangelt auch ihr der eigentliche dramatische Gipfelpunkt, da der Kern des Drama, das Verlangen der Diana nach einem Opfer zum Heile des Griechenheers, die Freiheit des Handelns der Individuen, dies wesentliche Unterscheidungsmerkmal der modernen von der antiken Tragödie (der Schicksalstragödie) beeinträchtigt, wenn nicht gar aufhebt. Immerhin steht du Roullet's Iphigenie in Aulis als Operntext bedeutend höher als die bis dahin von Gluck componirten; während im Orpheus und in der Alceste die Helden nur mit aussermenschlichen Gewalten zu ringen haben, während in Paris und Helena die beiden Träger der Handlung sich allerdings im Widerstreit gegenüber stehen, der Farblosigkeit ihres Charakters wegen jedoch keine aufrichtige Theilnahme erwecken können, so treten uns in der Iphigenie wahrhaft dramatische, lebenswarme Persönlichkeiten entgegen, deren Handeln und deren Widerstreit zum Theil wenigstens durch ihre Charaktereigenschaften bedingt ist.[1]) Wie sehr sich Gluck, der Meister in der Darstellung rein menschlicher Seelenzustände und contrastirender Leidenschafts-Aeusserungen, hier in seinem Elemente gefühlt, wie er sich an dieser Aufgabe weit über das früher von ihm Geleistete erhoben hat, zeigt schon die Ouvertüre. „Der Kampf" sagt R. Wagner in seiner Abhandlung „Ueber die Ouvertüre" (Ges. Schriften I. 252) „oder mindestens die Entgegenstellung zweier sich feindlicher Elemente ist es, was die Bewegung des Stückes hervorbringt. Die Handlung der „Iphigenie" selbst schliesst diese beiden Elemente in sich. Das Heer der griechischen Helden ist in der Absicht einer grossen gemeinschaftlichen Unternehmung versammelt: einzig von dem Gedanken der Ausführung desselben beseelt, verschwindet jedes menschliche Interesse vor diesem einzigen Interesse der ungeheuren Masse. Diesem stellt sich nun das eine besondere Interesse

[1]) Vgl. Marx II. 59, wo du Roullet's Dichtung und ihr Verhältniss zu den Tragödien von Euripides und Racine ausführlich besprochen ist.

der Erhaltung eines menschlichen Lebens, die Rettung einer zarten Jungfrau, entgegen. Mit welcher charakteristischen Deutlichkeit und Wahrheit hat nun Gluck diese beiden Gegensätze musikalisch gleichsam personificirt! In welch erhabenem Verhältnisse hat er diese beiden gemessen und sich in der Weise gegenüber gestellt, dass einzig schon in dieser Entgegenstellung der Widerstreit, und demzufolge die Bewegung gegeben ist! Sogleich erkennt man an der ungeheuren Wucht des im Unisono ehern daher schreitenden Hauptmotives die in einem einzigen Interesse vereinigte Masse, während sofort in dem folgenden Thema das jenem entgegenstehende andere Interesse des leidenden zarten Individuums uns mitleidvoll stimmt. Das fortgesetzt durch diesen einzigen Contrast sich bewegende Tonstück giebt uns unmittelbar die grosse Idee der griechischen Tragödie, indem es uns abwechselnd mit Schrecken und Mitleid erfüllt. So gelangen wir in die erhaben aufgeregte Stimmung, die uns auf ein Drama vorbereitet, dessen höchste Bedeutung sie uns im Voraus enthüllt, und dadurch uns anleitet, die folgende Handlung selbst nach dieser Bedeutung zu verstehen."

Der Tod Ludwig's XV. und die zeitweilige Schliessung der Theater unterbrach den Siegeslauf der „Iphigenie in Aulis"; indessen wurde die Begierde der Pariser Kunstfreunde, den deutschen Meister näher kennen zu lernen, durch die unfreiwillige Pause noch erhöht, und man benutzte dieselbe, um den mittlerweile von Moline französisch bearbeiteten „Orpheus" einzustudiren. Dabei musste sich Gluck zu wesentlichen Aenderungen bequemen. Zunächst war er genöthigt, die für eine Altstimme geschriebene Titelrolle in die Tenorlage zu transponiren, da die *Académie de musique* keine Castraten unter ihren Mitgliedern zählte.[1] Diese

[1]) Der Standpunkt der Franzosen in der Castraten-Frage scheint derselbe gewesen zu sein, welchen Herder in seinem Gedicht „Der verschnittene Sänger" einnimmt:

Dich entzücket, Marull, der arme Sänger,
Der durch phrygische Kunst Cybelens Raub ward;
Süsser singet er dir als alle Schwäne
Unsres Apollo.

Mir nicht also. Die Stimme der Natur dringt
Mir in's klopfende Herz. Der falsche Triller,
Tön' er Klagen und tiefe, tiefre Seufzer
Als Philomele,

Rührt mich nicht. Mich erquickt der Turteltaube
Wahres Girren; ich hasse, (Freund, verzeihe
Meinem ländlichen Ohr), ich hass' unbärt'ge
Lebende Cithern.

Im Uebrigen hätte schon die Spottsucht der Franzosen allein genügt, um das Auftreten eines Castraten auf den französischen Opernbühnen unmöglich zu machen.

Aenderung gereichte dem Werke keineswegs zum Vortheil; denn wenn auch eine Männerstimme für die Rolle des Orpheus den Absichten des vor allem nach dramatischer Wahrheit strebenden Componisten im Princip besser entsprechen musste als eine weibliche, so ging doch mit dem Aufgeben der ursprünglichen Tonarten und dem Ersatz des melancholisch-gefärbten Alt durch den hellglänzenden Tenor der Partie ein grosser Theil ihres Reizes verloren. Aber noch Schlimmeres musste der Meister über sich ergehen lassen: Legros, der Darsteller des Orpheus, forderte dringend die Einlage einer Bravourarie, und Gluck, der in Italien derartigen Zumuthungen der Gesangsvirtuosen standhaft entgegengetreten war, glaubte in diesem Falle nachgeben zu müssen. Doch hatte er die ausnahmsweise Verleugnung seiner künstlerischen Grundsätze nicht zu bereuen, denn der in einen „Orphée" umgewandelte „Orfeo" fand bei der ersten Aufführung trotz der ungünstigen Jahreszeit (2. August) noch grösseren Beifall als die Iphigenie. Entschiedener als zuvor trat nun auch Rousseau auf die Seite des Componisten und nahm jede Gelegenheit wahr, mündlich und schriftlich seine Zustimmung zu dessen Kunstanschauungen auszusprechen; er, der seit Jahren das Opernhaus gemieden, versäumte keine Vorstellung des Orpheus, dessen Musik ihn, wie er behauptete, mit seiner Existenz ausgesöhnt hatte, und den Vorwurf, Gluck's Musik sei unmelodiös, wies er mit den Worten zurück: „Ich finde, die Melodie dringt ihm aus allen Poren heraus."

Nach den bis jetzt errungenen Erfolgen und den damit verbundenen Anstrengungen gedachte Gluck sich für einige Zeit den Aufregungen des Pariser Lebens zu entziehen, doch konnte er erst im Frühjahr des folgenden Jahres die Heimreise nach Wien antreten, nachdem er zuvor noch die Wiederaufnahme der Iphigenie geleitet, und eine ältere komische Oper „l'Arbre enchanté" bei einem Hoffeste zur Aufführung gebracht hatte. Letzteres Werk ging fast spurlos vorüber, ebenso wie das im folgenden Sommer aufgeführte (bereits 1759 für Wien geschriebene) Opern-Ballett, „Cythère assiégée" (S. 38), welches Gluck's Freund, den Abbé Arnaud, zu dem entschuldigenden Ausspruch veranlasste „Herkules sei fähiger die Keule zu schwingen, als den Spinnrocken zu handhaben." Kleine Misserfolge wie diese konnten so wenig dem Ansehen des deutschen Meisters bei den Parisern schaden, als ihn selbst in seiner Thatkraft hemmen. Kaum in Wien angelangt, warf er sich mit Eifer auf die Composition zweier neuer Opern für Paris, des „Roland" und der „Armide"

(beide von Quinault), welche nebst der, der französischen Bühne angepassten „Alceste“ für seine nächste Wintercampagne bestimmt waren. Mitten in seiner Arbeit aber wurde er durch die Nachricht überrascht, dass seine Gegner, die Anhänger der italienischen Oper, den berühmtesten Componisten Italien's, Nicola Piccini (I. 295) nach Paris berufen hätten und dieser von der Académie royale de Musique ebenfalls mit der Composition einer Oper „Roland“ beauftragt sei. Beim Empfang dieser Nachricht gerieth Gluck in heftigen Zorn. Er vernichtete, was er bis dahin am „Roland“ gearbeitet hatte, und sandte einen Brief an den zur Zeit in Paris weilenden du Roulett, in welchem er zwar den Fähigkeiten seines Rivalen unbedingte Anerkennung zollte, diejenigen aber, welche seine Berufung durchgesetzt, des Verrathes beschuldigte, und namentlich den Wortführer der italienischen Partei, den Dichter Marmontel, mit den bittersten Sarkasmen überhäufte.

Dieser Brief, den der Empfänger alsbald in der Zeitschrift *l'Année littéraire* veröffentlichte, wurde dadurch verhängnissvoll, dass der literarische Krieg, der schon mit Gluck's erstem Erscheinen in Paris begonnen hatte, von jetzt an mit einer Erbitterung geführt wurde, welche die während des Buffonistenstreites im Jahre 1752 zum Ausbruch gelangte noch weit übertraf. Von der Hitze des nunmehr entfesselten Kampfes giebt eine 1781 in Paris unter dem Titel „Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck“ veröffentlichte Sammlung von den bei dieser Gelegenheit verfassten Flugschriften, Zeitungsartikeln, Lob- und Spottgedichten[1]) ein annähernd deutliches Bild. Alle Theilnahme für die brennenden politischen und socialen Fragen schien den Parisern abhanden gekommen zu sein; es gab nur noch „Gluckisten“ und „Piccinisten“, und wo nur immer diese zusammentrafen, drehte sich das Gespräch ausschliesslich um das „Für“ und „Wider“ in Betreff der beiden Meister. Bei den damals als gesellige Vereinigungspunkte beliebten Soupers kam es nicht selten zu einem so heftigen Aufeinanderplatzen der Meinungen, dass man glauben konnte, die bis dahin in Frankreich's Hauptstadt so sorgsam gewahrten Traditionen der Höflichkeit und der anmuthigen Verkehrsformen seien völlig in Vergessenheit gerathen. Selbst im

[1]) Eine deutsche Uebersetzung dieser Sammlung von J. G. Siegmeyer erschien 1823 in Berlin unter dem Titel „Ueber den Ritter Gluck und seine Werke“ etc.

Theater, wo sich wie ein Vierteljahrhundert zuvor ein *Coin du roi* und ein *Coin de la reine* gebildet hatte — der König, obwohl persönlich gegen die Musik gleichgültig, gerirte sich als Beschützer der älteren Oper, während Marie Antoinette mit unverbrüchlicher Treue zu ihrem Landsmann und Lehrer stand — selbst im Theater kam es gelegentlich im Zuschauerraum zu Scenen, die der Würde des Ortes keineswegs entsprachen.[1])

Im Anfang des Jahres 1776 kehrte Gluck nach Paris zurück, um die „Alceste" einzustudiren. Kurz vor ihm war auch Piccini eingetroffen und hatte mit der Composition des „Roland" begonnen. Bei seinem schüchternen, allem Streite abgeneigten Naturell war seine Lage inmitten der erhitzten Parteigänger keine angenehme; auch verursachte ihm die Arbeit ausserordentliche Schwierigkeiten, da er, im Gegensatz zu Gluck, der französischen Sprache gänzlich unkundig war, so dass Marmontel, der den Quinault'schen Text für ihn neu bearbeitet hatte, ihm Vers für Vers vordeclamiren musste, so lange bis ihm Tonfall und Prosodie völlig geläufig waren und er beide in Noten reproduciren konnte. Unter diesen Umständen schienen die Aussichten des italienischen Meisters vorläufig nichts weniger als hoffnungsreich, bis ein Ereigniss eintrat, in Folge dessen den Piccinisten mächtig der Kamm schwoll: Die „Alceste" fiel bei der ersten Aufführung vollständig durch, ja, im letzten Akte wurde sogar gepfiffen! Selbstverständlich beeilten sich nun die Gegner Gluck's, geführt von Marmontel und dem Redacteur des *Mercure de France*, Laharpe, denen sich alle der Musik

[1]) So rief eines Abends bei den Worten der Sängerin Levasseur (Alceste) „Il m'arrache le coeur!" eine Stimme (wie man glaubte, die Marmontel's) „Ah, Mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles", worauf der Abbé Arnaud antwortete „Quelle fortune, Monsieur, si c'est pour vous en donner d'autres!" — Auf den wesentlichen Unterschied in der Gruppirung der Parteien während des Buffonistenstreites und jetzt braucht kaum besonders hingewiesen zu werden. In beiden Fällen galt es den Kampf eines Neuen gegen das Alte, Gewohnte; die Nationalitätenfrage, die damals den Streit noch verschärfte, kam jetzt nicht in Betracht, da weder Gluck noch Piccini ihre nationale Eigenart zur Geltung zu bringen beabsichtigten. Hatte doch Gluck in seinem früher erwähnten Brief an den *Mercure de France* ausdrücklich betont „es sei der Lieblingsgedanke seiner Seele, eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen und dadurch den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken aufzuheben." Wenn die Anhänger der Lully'schen Oper im Verlaufe des Streites auf Piccini's Seite traten, so haben sie sich durch alles Andere eher als durch künstlerische Rücksichten dazu leiten lassen, denn gerade Gluck hatte, wie wir gesehen haben, die künstlerischen Principien dieses Meisters zu den seinigen gemacht.

unkundigen Literaten der Hauptstadt anschlossen, diesen Misserfolg für ihre Zwecke auszubeuten; aber die Gluckisten wehrten sich tapfer, und wenn auch ihre Wortführer numerisch schwächer waren als die der Piccinisten, so waren sie, namentlich der Abbé Arnaud und Suard, Besitzer des *Journal de Paris*,[1]) an Sachkenntniss und Schlagfertigkeit jenen doch so weit überlegen, dass sie das Feld zu behaupten vermochten. Uebrigens wendete sich das Glück bald wieder auf ihre Seite, denn nach wenigen Vorstellungen änderte das Publicum seine Meinung über die „Alceste“ und spendete ihr in achtunddreissig aufeinanderfolgenden Vorstellungen reichen Beifall. Mit der im September 1777 aufgeführten „Armide“ aber stieg Gluck's Ruhm noch höher. Zwar wurde auch diese Oper anfangs nicht ohne Widerstreben angenommen; „die Kabalen gegen die Iphigenie, den Orpheus und die Alceste“ schreibt der Componist an eine deutsche Freundin „waren nur Plänkeleien gegen diese Schlacht.“ Als aber das mit dem Erscheinen eines bahnbrechenden Kunstwerkes regelmässig verknüpfte Gefühl der Befremdung im Publicum geschwunden war, sprach sich die öffentliche Meinung lauter als je für den deutschen Künstler aus, ja seine Anhänger hatten die Genugthuung, ihn von der ganzen Nation geehrt zu sehen, indem seine Büste, ein Meisterwerk Houdon's, im Foyer der grossen Oper neben denen von Lully, Rameau und Quinault aufgestellt wurde.

Die Anhänger Piccini's, weit entfernt, sich durch den Erfolg der Gegenpartei entmuthigen zu lassen und die Flinte in's Korn zu werfen, rüsteten sich vielmehr mit verdoppeltem Eifer zu der nahe bevorstehenden Aufführung des „Roland“. Was die beiden vielumstrittenen Meister selbst betrifft, so standen sie, während ihre Parteigänger sich auf's Erbittertste bekämpften, persönlich im besten Einvernehmen, besonders seit Berton,[2]) einer der Directoren der grossen Oper, den guten Einfall gehabt hatte,

[1]) Suard ist auch der Autor der um jene Zeit veröffentlichten geistvollen und Gluck's Sache auf's Wärmste vertheidigenden Briefe des *Anonyme de Vaugirard*, in welchem die Einen Diderot, die Anderen Rousseau zu erkennen glaubten.

[2]) Pierre Montan Berton, geb. 1727 in Paris, gest. daselbst 1780, verdienstvoller Sänger, Dirigent und Componist, war von 1767 an in verschiedenen Zeiträumen Director der grossen Oper, für welche er auch während der Jahre vor Gluck's Ankunft in Paris eine Anzahl von Opern, Balletten etc. geschrieben hat. Als Componist wurde er weit übertroffen von seinem Sohne Henri Montan Berton, geb. in Paris 1767, gest. daselbst 1844.

ihre nähere Bekanntschaft durch ein zu diesem Zwecke veranstaltetes Festmahl zu vermitteln. Wie Gluck schon hier seinem Rivalen mit aufrichtiger Hochachtung und Collegialität begegnete, so gab er ihm noch deutlichere Beweise seiner freundschaftlichen Gesinnung bei den Proben des „Roland". Auch in dieser Oper waren den Sängern und Spielern Anstrengungen zugemuthet, denen sie sich anfangs nicht unterziehen wollten, und Piccini, der weder Erfahrung im Dirigiren hatte, noch sich in der Landessprache verständigen konnte, war nicht der Mann, den Geist des Widerspruchs auf der Bühne und im Orchester zu bannen. Während einer der letzten Proben hatte er sich in einen Winkel des Zuschauerraumes geflüchtet und seufzte einmal über das andere „Ah, toutte va male, toutte!" — da konnte sich der gerade anwesende Gluck nicht länger zurückhalten; er sprang auf die Bühne, widmete sich dem Studium des Werkes als wäre es sein eigenes und wusste durch seine Energie und Autorität Alles zum Guten zu lenken. Als sodann der „Roland" im Januar 1778 mit grossem Beifall in Scene ging — bis zur zwölften Vorstellung, wo die Neugier des Publicums sich gelegt hatte, war der Zulauf grösser, als es bei der „Iphigenie in Aulis" der Fall gewesen war — da hat Gluck seinem Nebenbuhler den Erfolg ohne Zweifel von Herzen gegönnt.

Dies gute Einvernehmen der beiden Componisten sollte indessen noch eine Feuerprobe bestehen. Für seinen nächsten Pariser Feldzug hatte Gluck die „Iphigenie in Tauris" bestimmt, deren Stoff von einem neuen Mitarbeiter, dem Dichter Guillard, ganz in seinem Sinne und mit richtiger Erkenntniss des musikalisch Wirksamen zum Operntext eingerichtet war. Inzwischen aber hatte sich der Geist der Intrigue, welcher die damalige Pariser Gesellschaft beherrschte, wieder einmal geregt; dieselben Ränkeschmiede, die den Piccini nach Paris berufen hatten, die auf den Gedanken gekommen waren, nach Gluck auch ihn zur Composition des „Roland" zu veranlassen, hatten ihn jetzt beredet, ebenfalls eine „Iphigenie in Tauris" zu componiren, und zwar mit der bestimmten Zusage, die seinige solle vor der Gluck'schen in Scene gehen. Diesmal aber war Gluck nicht gesonnen, wie bei Gelegenheit des „Roland" den Rückzug anzutreten; mit Hilfe der Königin setzte er es durch, dass der von seinen sensationssüchtigen Gegnern geplante Wettkampf „Mann an Mann" unterblieb und sein Werk vorläufig allein zur Aufführung kam. Er hatte es nicht zu bereuen, in diesem Falle auf seinem Willen bestanden zu haben, denn mit der „Iphigenie

in Tauris" feierte er einen Triumph, wie er ihn noch nie zuvor erlebt hatte. Schon in den Proben zeigte es sich, dass die jahrelangen Anstrengungen des Meisters, das Verständniss für seine Kunst bei den Franzosen anzubahnen, reiche Früchte getragen hatten. Bei allen Mitwirkenden fand er begeistertes Entgegenkommen; selbst das für die betreffenden Tage contractmässig beurlaubte eine Drittel des Orchesters liess es sich nicht nehmen, der neuen Oper freiwillig seine Kräfte zu widmen. In der Aufführung aber (18. Mai 1779) hatte Gluck zum ersten Mal die Genugthuung, mit seiner Musik eine unmittelbar zündende Wirkung auf die Hörer hervorzubringen. Selbst der skeptische Grimm scheint von dem Eindruck dieser Vorstellung überwältigt gewesen zu sein. „Ich weiss nicht" schreibt er „ob das, was wir gehört, Gesang ist. Vielleicht ist es noch etwas weit Besseres; ich vergesse die Oper und finde mich in einer griechischen Tragödie."

Und wahrlich, die Iphigenie in Tauris ist der Ehren, die man ihr vom ersten Erscheinen bis auf den heutigen Tag erwiesen hat, durchaus würdig. Von der Dichtung auf's Glücklichste getragen, erhebt sich Gluck hier auf die höchste Höhe seiner Leistungsfähigkeit. Es schien sich bei dieser Gelegenheit seine wiederholt ausgesprochene Behauptung zu bewähren, er verdanke seine Erfolge mehr der Trefflichkeit seiner Texte als dem eignen Talent,[1]) denn bei aller Fülle und allem Aufwande desselben war es ihm doch in seinen früheren Opern nicht gelungen, die Mängel der Dichtungen zu verdecken; auch in der Armide nicht, mit welcher er zum ersten Mal das der Oper so günstige Gebiet der Romantik betreten hatte, ohne jedoch sich Rechenschaft zu geben, dass Quinault, dessen Text er unverändert bei-

[1]) In seinem Briefe an den *Mercure de France* schreibt Gluck: „Je me ferais un reproche si je consentais à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'Opéra Italien dont le succès a justifié la tentative: c'est à M. de Calzabigi qu'en appartient le principal mérite; et si ma musique a eu quelqu' éclat, je crois devoir reconnaître que c'est à lui que j'en suis redevable, puisque c'est lui qui m'a mis à portée, de développer les ressources de mon art." Dass diese Aeusserung Gluck's, trotz seines starken Selbstbewusstseins, aufrichtig gemeint war, unterliegt keinem Zweifel. Uebrigens ging er, wie alle Vertreter einer radicalen Reform, wenn nicht hier so doch in manchen anderen Fällen, mit seinen Theorien über das Ziel hinaus, z. B. mit seiner Lehre von der absoluten Unterordnung der Musik unter die Poesie, die er durch seine eignen Leistungen gewissermaassen Lügen gestraft hat; nicht minder auch mit dem stark hinkenden Vergleich in der Vorrede der Alceste, die Musik in der Oper verhalte sich zur Dichtung, wie in einem Gemälde die Farbe zur Zeichnung.

behalten, sich auf diesem Gebiete noch als Fremdling bewegt hatte, und nur darauf bedacht gewesen war, durch Anhäufung des Wunderbaren dem Hofe ein glanzvolles und abwechselungsreiches Spektakel zu gewähren. Wohl war es Gluck bis zu einem gewissen Grade gelungen, den Puppen des Quinault durch seine Musik Leben einzuhauchen; wie viel machtvoller aber musste sich diese bewähren in der Berührung mit den von vornherein lebensvollen, durch edle Leidenschaften bewegten und mit feinster Charakteristik vom Dichter durchgebildeten Gestalten der „Iphigenie in Tauris"! So konnte der deutsche Musikgenius — leider dürfen wir nicht sagen „die deutsche Kunst" — mit dieser Oper den ersten entscheidenden Sieg über den italienischen erringen; denn als Piccini's „Iphigenie in Tauris" nach Jahresfrist (Januar 1781) ebenfalls zur Aufführung kam, hatte sie zwar anfangs grossen Erfolg, wie sie es übrigens verdiente, denn hier zeigte es sich, dass Gluck mit einem nahezu Ebenbürtigen den Wettkampf zu bestehen hatte; von der sechzehnten Vorstellung an aber verringerten sich die Einnahmen, und der dann gemachte Versuch, die Opern der beiden Meister wechselsweise aufzuführen, endete nach einigem Hinundherschwanken der Waagschale damit, dass sich das Publicum mit grosser Mehrheit für Gluck entschied.[1])

[1]) Bei diesen Doppelaufführungen hatte Piccini's Oper den Reiz der Neuheit für sich und erzielte schon deshalb anfangs vollere Häuser. Am Abend ihrer zwanzigsten Aufführung sank die Einnahme-Ziffer, und während am folgenden Abend mit Gluck's Werk 3115 Livres eingenommen wurden, betrug die Einnahme der nächsten Piccini-Aufführung nur 1483 Livres. Selbstverständlich entscheidet der Zulauf des Publicums nicht über den Werth oder Unwerth eines Kunstwerkes, ausser wenn dasselbe, wie in diesem Falle, dem Geschmack des grossen Haufens keinerlei Zugeständnisse macht, wo dann dessen Beifall doppelt schwer wiegt. Eine Oper wie Gluck's Iphigenie in Tauris, ohne Liebes-Intrigue und (mit Ausnahme des in die Handlung verflochtenen Tanzes im ersten Akt) ohne Ballett, widerstritt nicht dies allen Traditionen der französischen Oper? — Das Erscheinen der Piccini'schen Iphigenie betreffend, so sei noch eines damit verknüpften, die Sitten jener Zeit kennzeichnenden Verfalles gedacht. Bei der zweiten Aufführung betrat die Sängerin der Titelrolle (Laguerre) die Bühne im Zustande sinnloser Berauschtheit, so dass es der energischen Anstrengungen einiger Diana-Priesterinnen bedurfte, um sie in verticaler Lage zu erhalten. Waschungen mit kaltem Wasser, im Zwischenakt vorgenommen, riefen sie einigermaassen zur Besinnung zurück, aber ihr Spiel und ihr Gesang blieben während der ganzen Vorstellung mechanisch und leblos: sie war an diesem Abend, wie die Witzbolde meinten, nicht „Iphigénie en Tauride" sondern „Iphigénie en Champagne". Am folgenden Morgen wurde sie in den *For l'Evêque* abgeführt (wörtlich „Bischofs-Richterstuhl", also nicht *Fort*, wie Anton Schmid und Andere schreiben), das

Ohne unseres Meisters allgemeine Bildung und ästhetische Feinfühligkeit gering zu schätzen, müssen wir doch annehmen, dass mehr Glück als dramaturgische Einsicht im Spiele gewesen war, wenn er in der „Iphigenie in Tauris" endlich einen, seinem Kunstbedürfniss allseitig genügenden Text gefunden hatte. Wie hätte er sonst unmittelbar darauf seine Kräfte an eine so fade und dramatisch unwirksame Dichtung vergeuden können, wie des Baron von Tschudi „Echo und Narciss"? Die Sorglosigkeit, welche er bei der Wahl dieses Textes bewiesen hat, musste er damit büssen, dass die genannte, noch im Herbst desselben Jahres (1779) aufgeführte Oper, mit der er seine Pariser und seine künstlerische Laufbahn überhaupt abschloss, kalt aufgenommen wurde und nach wenigen Vorstellungen vom Repertoire verschwand. Bald darauf verliess Gluck Paris, um nicht wieder zurückzukehren. Der Misserfolg von „Echo und Narciss" mag dazu beigetragen haben, dass er den zeitweilig gehegten Plan, nach Paris überzusiedeln, aufgab und für seine letzten Lebensjahre Wien zum bleibenden Wohnsitz wählte, wie sehr auch seine französischen Freunde ihn zurückwünschten, besonders Marie Antoinette, die ihn noch kurz vor seiner Abreise durch Ernennung zum *Maître de musique des enfants de France* an ihren Hof zu fesseln gesucht hatte. Der nunmehr sechsundsechzigjährige Künstler zog es mit Recht vor, auf seinen Lorbeern auszuruhen, um so mehr, als die materiellen Erfolge

Gefängniss, in welchem die königlichen Beamten ihre etwaigen Disciplinarstrafen zu büssen hatten. Hier aber begann erst recht ein lustiges Leben, und die Orgien, welche die Künstlerin während der Haft mit ihren Freunden und Freundinnen feierte, waren für den Oekonomen der Anstalt so einträglich, dass derselbe seine Gefangene nach Ablauf der zweitägigen Strafzeit nicht ohne Bedauern scheiden sah. Dann kam für die Sängerin die Stunde, wo sie wiederum als Iphigenie die Bühne betreten musste, ein peinlicher Moment, da sie alle Ursache hatte, die Missgunst des Publicums zu fürchten; und was ihre Lage noch verschlimmerte, ihre Rolle begann mit den gleichsam für die Situation erfundenen Versen:

O jour fatal, que je voulois en vain
Ne pas compter parmi ceux de ma vie!

Gerade diese Verse aber waren ihre Rettung: sie richtete ihre Worte mit solcher Wärme und einem Ausdruck der Zerknirschung an die Zuhörer, dass diese sich alsbald entwaffnet fühlten und der Künstlerin durch stürmischen Beifall für das Vergangene Indemnität ertheilten. Die Piccinisten hatten ihr ohnehin schon verziehen, da sie sich überzeugt hielten, dass die Laguerre ein Opfer der Gluckisten gewesen sei, welche jenes für sie so verhängnissvolle Gastmahl veranstaltet hätten, um sie in eine Falle zu locken und die Aufführung von Piccini's Oper unmöglich zu machen.

seiner Arbeit ihm jegliche Art des Lebensgenusses gestatteten.[1]) Uebrigens wurde seine eiserne Gesundheit schon im folgenden Jahre durch eine ernste Krankheit erschüttert, deren Folgen ihn zwangen, sich jeder anstrengenden Geistesarbeit zu entziehen.

Noch einmal brachte er sich seinen Pariser Verehrern bei folgender Gelegenheit in Erinnerung. Die *Académie de musique* hatte ihn mit der Composition einer neuen Oper „Hypermnestra" beauftragt, die er indessen, durch seinen Gesundheitszustand veranlasst, im Einverständniss mit den Auftraggebern dem Salieri[2]) übertrug, von dessen Fähigkeiten er eine hohe Meinung hatte, wie er auch geäussert haben soll „nur der Ausländer Salieri lerne ihm seine Manier ab, weil kein Deutscher von ihm lernen wolle". Als nun Salieri's Werk 1784 unter dem Titel „Les Danaides" in Paris zur Aufführung kam, hatte man die Musik auf den Anschlagzetteln als eine gemeinsame Arbeit Gluck's und Salieri's bezeichnet, und dies genügte den Gluckisten, ihren Meister nach alter Weise zu feiern und der Oper zu einem durchschlagenden Erfolg zu verhelfen. Auch nahmen sie sowie das übrige Publicum diese von den Directoren der Oper erdachte und von Gluck naiverweise unterstützte Mystification nicht übel, als derselbe nach Ablauf einer Reihe von Vorstellungen den jüngeren Collegen öffentlich als den alleinigen Autor der Musik proclamirte, sondern bewahrten dem thatsächlich hochbedeutenden und von echt Gluck'schem Geiste erfüllten Werke Salieri's die einmal zugewendete Gunst auch fernerhin. Die schwache Hoffnung der Gluckisten, den Unvergesslichen noch einmal persönlich an ihre Spitze treten zu sehen, wurde durch einen Schlaganfall, der ihn 1784 traf, vollends vernichtet, und

[1]) Vom Wiener Hof bezog Gluck ein Jahresgehalt von 2000 Gulden, vom französischen ein solches von 3000 Livres (Franken); jede seiner für Frankreich geschriebenen Opern hatte ihm 20,000 Livres eingebracht. Während seiner letzten Lebensjahre vergrösserte er sein Vermögen noch durch glückliche Börsenspeculationen, so dass Fétis' Angabe, seine Hinterlassenschaft habe 600,000 Franken betragen, nichts Unwahrscheinliches hat. „Aus Liebe zur Unabhängigkeit liebte er das Geld, und achtete sorgfältig auf sein Erworbenes." (Vgl. die ungedruckten Memoiren des Zeitgenossen Gluck's, Christian von Mannlich, auszugsweise mitgetheilt in der „Neuen Berliner Musikzeitung" Jahrg. XXXVII. Nr. 13—15.)

[2]) Antonio Salieri, geb. 1750 zu Legnano im Venezianischen, gest. 1825 in Wien, kam im frühen Jünglingsalter nach Wien, wo er erst Schüler, dann Nachfolger des Hofcapellmeisters Gassmann wurde. Als Componist wurde er von seinen Zeitgenossen hochgeschätzt, und, wie seine zahlreichen Schüler beweisen (unter ihnen Beethoven, Franz Schubert und Liszt) nicht weniger als Lehrer.

als drei Jahre später die Nachricht von seinem, bei einem abermaligen Schlaganfall erfolgten Tode in Paris eintraf, war Niemand überrascht, wenn auch in allen Kreisen der Verlust des grossen Künstlers lebhaft empfunden wurde; nicht zum wenigsten von Piccini, der seiner Verehrung für den Verstorbenen alsbald Ausdruck gab, indem er eine Subscription eröffnete zur Stiftung eines jährlichen grossen Concerts an Gluck's Todestag, in welchem nur dessen Compositionen zur Ausführung kommen sollten.

* *
*

In Wien wurde Gluck's Tod nicht weniger beklagt als in Paris; die Stadt ehrte das Andenken ihres berühmten Mitbürgers durch eine grossartige Begräbniss-Feierlichkeit, bei welcher ein *De profundis* seiner Composition (das einzige namhafte Werk, welches Gluck für die Kirche geschrieben hat) zur Aufführung gelangte, sowie durch liebevolle Pflege der von ihm hinterlassenen Geistesschätze. Weit längerer Zeit bedurfte Norddeutschland, um seine abweisende Haltung aufzugeben und Gluck's Verdienste würdigen zu lernen. Noch 1778, als der Meister im Begriff war, mit der taurischen Iphigenie den Höhepunkt seines Schaffens zu erreichen, hatte eine der bedeutendsten dortigen Autoritäten, der Göttinger Musikgelehrte Forkel, in seiner „musikalisch kritischen Bibliothek" die Werke Gluck's einer schonungslosen Kritik unterworfen, und auf 157 Seiten den Unwerth derselben sowie der ihnen zu Grunde liegenden Kunstprincipien zu beweisen versucht. Namentlich hatte Gluck durch die in der Alceste-Vorrede ausgesprochene Versicherung, er habe sich einer edlen Einfalt befleissigt, den ganzen Zorn des Göttinger Professors auf sich geladen. „Was der Herr Ritter edle Einfalt zu nennen beliebt" erwiedert ihm Forkel „ist nach unserm Bedünken nichts Anderes als eine armselige, leere und nackende, oder noch eigentlicher zu reden, unedle Einfalt, die aus einem Mangel an Kunst und Wissen entsteht; sie ist wie die dumme Einfalt der gemeinen Leute gegen die edle Simplicität in dem Betragen und Reden feiner und würdiger Personen: Dort ist Alles plump, mangelhaft und fehlervoll, hier aber vollkommen richtig, deutlich und zierlich. Kurz, die Gluck'sche Gattung von edler Einfalt gleicht dem Stil unserer Schenken-Virtuosen, der zwar Einfalt genug, aber auch zugleich viel Ekelhaftes in sich hat." Nicht einmal die Ouvertüre zur

„Iphigenie in Aulis" hat vor Forkel's Augen Gnade gefunden. Nachdem er mit Hilfe zahlreicher Notenbeispiele seine Leser auf die „harmonischen Unreinheiten" dieses Stückes aufmerksam gemacht hat, kommt er zu dem Schlusse: „Diese Ouvertüre, die allen Compositoren als Muster einer wahren Ouvertüre vorgestellt wird, kann auf keine Weise eine Ouvertüre sein, weil sie von dem wahren charakteristischen Gepräge derselben nicht das Geringste hat; wir müssen sie also mit in die Gattung der Symphonien aufnehmen, können aber nicht umhin, zugleich anzumerken, dass sie selbst in dieser Klasse keinen hohen Rang verdiente."[1])

Die beklagenswerthe Beschränktheit der Fachkritiker, welche sich in diesen Zeilen kundgiebt, erhielt ein erfreuliches Gegengewicht durch die verständnissvollen und begeisterten Worte, mit denen Gluck's Auftreten von den grössten deutschen Dichtern begrüsst wurde. Schon 1775 schrieb Wieland im „deutschen Merkur": „Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo der mächtige Genius eines Gluck das grosse Werk der musikalischen Reform unternommen hat. Der Erfolg seines Orpheus und seiner Iphigenie würde Alles hoffen lassen, wenn nicht unüberwindliche Ursachen gerade in jenen Hauptstädten Europa's, wo die schönen Künste ihre vornehmsten Tempel haben, sich seinem Unternehmen entgegensetzten. Künste, die der grosse Haufe blos als Werkzeug sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einsetzen und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode,

[1]) Der preussische Hofcapellmeister J. F. Agricola beruft sich in seiner Kritik der Alceste (Allgemeine deutsche Bibliothek, Band X. Stück 2. S. 29. Auch bei Forkel, Mus.-krit. Bibliothek. I. 174) auf einen „gekrönten Kenner", der sich die besten Stücke der Oper von seinen besten Sängern und dem Kern seines Orchesters habe aufführen lassen, nach einigen Stücken aber befohlen habe aufzuhören, weil er vollkommen gesättigt gewesen sei. Dazu bemerkt er, mit Bezugnahme auf eine der Gluck'schen Musik günstige Kritik: „Wir hoffen nicht, dass der Verfasser seine Empfindung der Empfindung eines so feinen Kenners wird im Ernste entgegen setzen wollen" (!) — „Uns deucht, diese Composition sei, als eine blosse notirte Declamation betrachtet, immer noch viel zu viel Musik, und als ein musikalisches Kunstwerk betrachtet, viel zu wenig Musik; und da vollends die meisten Recitative in abgemessenem Takte abgesungen werden, welches der wahren Declamation ganz zuwider ist (der einzelnen Hoboe nicht zu gedenken, die so oft dabei ein lieblich Liedlein ertönen lässt), so muss eine so einförmige Musik bald Ueberdruss erregen. Man stört sein eignes Vergnügen, wenn man der Musik ihre eigenthümliche Kraft raubt, und unter dem Vorwande, die Gurgelei abzuschaffen, uns Lully'sche Psalmodien anstatt Recitative, und kleine Versetchen anstatt Arien aufdringen will" u. s. w.

des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpirt worden, ist ein grosses und kühnes Unternehmen. Eine Reihe von Künstlern wie Gluck wäre dazu nöthig, diese Verbannung aller Sirenenkünste,[1]) diese schöne Zusammenstimmung aller Theile zur grossen Einheit des Ganzen auf dem lyrischen Schauplatz herrschend und fortdauernd zu machen. Genug, dass er uns gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unseren Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre, und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für das Singspiel thun wollte, was jener für die Tragödie des Sophokles und des Euripides that.“ Der weitblickende Herder aber sprach in seinen „Werken zur schönen Literatur und Kunst“ seine Uebereinstimmung mit Gluck in folgenden prophetisch angehauchten Worten aus: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der — diesen Trödelkram werthloser Töne verachtend — die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von seiner Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, dass die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und liess, so weit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuliess, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor: dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklanges umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhangend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action, Decoration eines sind.“[2])

[1]) Eine Anspielung auf den Spruch „Il préféra les Muses aux Sirènes“, welchen man in Paris unter das, nach Houdon's Büste verfertigte und u. a. auch in den S. 55 erwähnten *Mémoires* reproducirte Bildniss des Meisters gesetzt hatte.

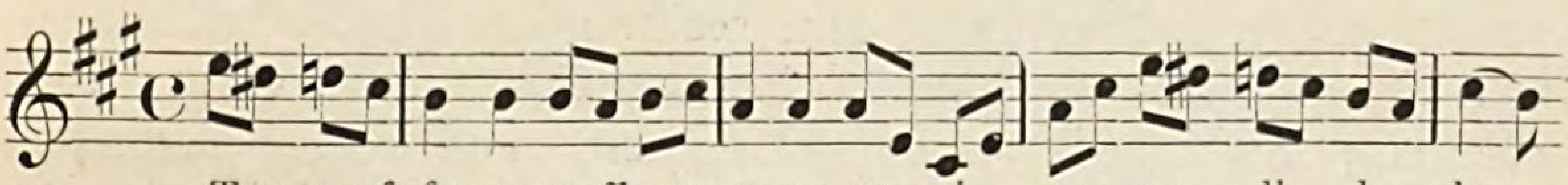
[2]) Von Lessing besitzen wir keinen Ausspruch über Gluck und seine Werke; dass aber auch er zu den Geistesverwandten des grossen Tonmeisters zu zählen ist, geht aus einer seiner aesthetischen Betrachtungen unzweideutig hervor: „die Vereinigung willkürlicher auf einander folgender Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, dass beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn, sondern auch von eben demselben Organe zu gleicher Zeit erfasst und hervorgebracht werden können. Von dieser Art ist die Verbindung von Poesie und Musik, so dass die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheint. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indess nicht leugnen, dass die Trennung nicht natürlich

War es nur wenigen Zeitgenossen Gluck's beschieden, seine Wirksamkeit in ihrer ganzen Bedeutung und Tragweite zu erfassen, so vermögen wir heute, nachdem seine Grundsätze durch Richard Wagner aufs Neue und im weitesten Umfange zur Geltung gelangt sind, das, was er vollbracht hat, wie auch andererseits das, was ihm zu vollenden versagt war, deutlich zu überblicken. Die Wiederherstellung der verloren gegangenen Einheit der Dichtkunst und der Tonkunst ist die wichtige Errungenschaft, für welche wir ihm vor allem Dank schulden, wenn es ihm auch bei der Ungunst der Zeitumstände nicht gelingen konnte, das volle Gleichgewicht im Zusammenwirken der Wort- und der Tonsprache zu erreichen, durch welches, wie man mit Recht annehmen darf, der gewaltige Eindruck der antiken Tragödie auf die Gemüther bedingt war. Eine Ungunst der Zeit war es in der That, die ihn zwang, zum Zwecke einer consequenten Durchführung seines Princips das Vaterland zu verlassen, seine Muttersprache zu verleugnen. Aber auch was ihm die Dichtung seines künstlerischen Adoptiv-Vaterlandes gewähren konnte, war noch keineswegs geeignet, seinen Riesengeist auszufüllen. Wohl fand er am französischen Theater Traditionen vor, welche der von ihm angestrebten Wiederherstellung des richtigen Verhältnisses der beim Musikdrama in Betracht kommenden Factoren in hohem Grade günstig waren; die Dichtung jedoch, die ihm mit Recht als das Wichtigste gelten musste, befand sich noch im Stadium ihrer ersten Entwickelung, gewissermaassen des Experimentes, und überdies war er hierfür auf Mitarbeiter angewiesen, die, wenn es ihnen auch an Geist und Geschick nicht mangelte, doch als Dichter nur eine untergeordnete Rangstufe einnahmen. Wenn nun Gluck, seinem Ideal getreu, das Princip des engen Anschlusses der Musik an die Dichtung trotzdem unter allen Umständen festhielt, so gereicht dies seinem künstlerischen Charakter zu besonderer Ehre; doch ist andererseits nicht zu leugnen, dass er sich beim freiwilligen Verzichten auf die Macht, die ihm als Musiker stets zu Gebote stand, durch die Schwäche seiner, an

erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, dass man in Folge dieser Trennung an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur noch zu einer Hilfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiss."

Genialität so tief unter ihm stehenden Dichter bisweilen selbst hat herabziehen lassen.[1]

Gewiss hat Marx Recht, wenn er (I. 454) für gewisse sterile Partien der Gluck'schen Musik den Dichter allein verantwortlich macht; „denn Gluck hat es in seinen früheren Opern bewiesen, dass er so gut wie seine italienischen Zeitgenossen im Stande war, einen unergiebigen Text durch musikalischen Aufputz geniessbar und reizvoll zu machen, ihm ein melodisches Gewand umzuhängen, an welchem sich die Mehrzahl der Hörer zur Genüge hätte ergötzen können. Nachdem er aber die neue Bahn eingeschlagen, hat er dies nicht mehr über sich vermocht, und lieber mit seinem Dichter, wo es einmal nicht anders ging, darben wollen, als ihm und der gemeinsamen hohen Aufgabe abtrünnig werden. Wir finden diese Entsagung ehrwürdig. Sie ziemte dem Sendboten, der die Wahrheit an seiner zuverlässigen Hand hereinführen sollte in die Scene, die lange genug der Tummelplatz aller Lügengelüste gewesen war. Sie bürgte für den Gehalt der von ihm vollzogenen Reform, während selbst die entschuldbare Abweichung von der scharfen Linie der Wahrheit und Treue leicht weiter führt, als man gemocht. Hat man sich erst, vom bunten Tonflor verlockt, herbeigelassen, den nichtigen Inhalt reizend zu schmücken und dem nichtssagenden Texte die Anmuth süsser Melodie zu leihen, warum soll nicht gelegentlich auch der behandelbare, bedeutsame Text willkürlich in das verführerische Tonspiel gezogen werden? So haben die welschen Zeitgenossen Gluck's, so hat selbst Mozart es sich in allen seinen Opern gar oft gestattet. Oder will man (um nur ein Beispiel aus vielen zu geben) diese Melodie



[1]) Hätten die Zustände unseres Vaterlandes und seiner Dichtung es möglich gemacht, dem Meister einen Mitarbeiter zuzuführen von der Art der deutschen Dichter-Heroen, die bald nach ihm das recitirte Drama zur Vollendung brachten, oder wäre er darauf gekommen, die ohne Zweifel bei ihm vorhandene dichterische Anlage auszubilden und seine Texte selbst zu verfassen — wessen Phantasie vermöchte die Höhe zu ermessen, zu der er sich aufgeschwungen haben würde! Gedanken ersterer Art mögen bei ihm in seinem Verkehr mit Klopstock, Wieland u. a. gelegentlich aufgetaucht sein; die Wärme, mit der er sich noch in den letzten Lebensjahren der Composition von Klopstock's „Herrmannsschlacht" hingab, lässt bei ihm auch auf das Vorhandensein deutsch-patriotischen Empfindens schliessen; indessen — es ist eben dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen.

und die Phrase (beide aus der Arie des Sesto im Titus)



oder die ganze Arie für mehr als reizendes Spiel, will man sie etwa wirklich für den wahrhaften Ausdruck eines reuigen, zum Tode gehenden Verräthers ausgeben, der von der Angst seines Herzens redet, der zu denselben Tönen ausspricht: er gehe verzweiflungsvoll zum Tode, und: es sei nicht der Tod, der ihn schrecke? Gluck hätte diese Arie nicht schreiben können; seine hohe Tugend unbedingter Wahrhaftigkeit und Treue würde es nicht gelitten haben.“

Dass ihm überdies, wie Marx hinzusetzt, der mozartische Reichthum und leichte Fluss der Musik gefehlt hat, kann wohl im Allgemeinen, nicht aber in Bezug auf obige Melodien zugegeben werden. Jedenfalls tritt der Unterschied in der Begabung der beiden Meister auf dem Gebiete der Melodik weniger deutlich hervor, als auf dem des Contrapunkts, welchen Gluck keineswegs mühelos handhabt, während Mozart ihn mit spielender Leichtigkeit, mit souveräner Freiheit beherrscht, mit jener Freiheit, die es ihm ermöglichte, nicht nur im Einzelgesange sondern auch im reichsten Ensemble den Forderungen der Kunst wie der Naturwahrheit gleichmässig gerecht zu werden. Jene Wunderwerke contrapunktischer Arbeit, an denen Mozart’s Opern so reich sind, wird man bei Gluck vergebens suchen; schon die Consequenz in der Durchführung seines Systems, welches ihn veranlasste, in seiner Musik dem recitirenden Element den Vorrang einzuräumen, sie hinderte ihn zugleich an der freien Entwickelung des musikalischen Gedankens und seiner formalen Gestaltung, an dem reichen Ausbau der Gesangsformen, die wir bei seinem Nachfolger bewundern. Auch in der Kunst der musikalischen Charakteristik ist Gluck von Mozart übertroffen, wenigstens was die Detail-Malerei in Tönen anlangt, welche dieser zu so bewunderungswürdiger Höhe ausgebildet. In seinen ernsten Opern setzten ihm schon die der Antike entnommenen Stoffe gewisse Grenzen nach dieser Seite hin; aber auch in seinen französischen Operetten begnügt er sich, die Charaktere in ihrer Allgemeinheit darzustellen. Seine Gestalten sind mehr Typen als Individuen, in ihrer Gesammterscheinung von höchster Naturwahrheit, wenn auch nicht, wie die einer weiter entwickelten

Kunst, die letzten Geheimnisse des Seelenlebens dem Zuhörer offenbarend; auch in den stärksten Ausbrüchen der Leidenschaften noch immer maassvoll, sind sie den Erstlingswerken der griechischen Sculptur zu vergleichen, jenen Kämpfern auf dem Giebelfelde des Tempels zu Aegina, deren Lippen selbst im Sterben noch ein Lächeln umspielt. Dadurch erklärt es sich auch, dass Gluck, scheinbar im Widerspruch mit seinem Princip der unauflöslichen Einheit von Wort und Ton, der musikalischen Praxis seiner Zeit, Theile aus älteren Compositionen später für andere Werke zu verwenden, unbedenklich folgen konnte — auch ungestraft, dürfen wir hinzusetzen, weil er in solchen Fällen mit Sorgfalt darüber wachte, dass die entlehnte Melodie ihrem allgemeinen Charakter nach — und auf diesen kam es ihm ja nur an — dem neuen Text vollkommen angemessen sei. Für die *Armide* benutzte er, wie schon erwähnt, die Ouvertüre des *Telemacco*, nachdem dieselbe inzwischen schon zu dem Festspiel *Le feste d'Apollo* gedient hatte; ein anderes Stück der *Armide*, die Arie des Hasses, ist in ihren Hauptzügen der Arie des Jupiter aus *Philemon und Baucis* entlehnt; die Arie aus der taurischen Iphigenie „O malheureuse Iphigénie!" stammt aus der 1751 componirten Oper *La clemenza di Tito*, in welcher achtundzwanzig Jahre zuvor der Castrat Caffarelli mit ihr geglänzt hatte; sogar das überaus charakteristische Einleitungs-Motiv der Ouvertüre zu *Iphigenia in Aulis* ist nicht für dies Werk erfunden, sondern einem Chor des *Telemacco* entnommen.[1])

Dies eine der wenigen Seiten des künstlerischen Wirkens unseres Meisters, die ihn als Kind seiner schwächlichen, in allem Uebrigen so riesenhoch von ihm überragten Zeit erkennen lassen — ein Umstand, der thatsächlich nicht geeignet ist, die Grossartigkeit seiner Erscheinung auch nur um eines Haares Breite zu verringern. Dasselbe gilt von gewissen Schroffheiten der Aussenseite seines menschlichen Charakters, wie sie bei einem Künstler unvermeidlich sind, der sein Leben einem so schweren wie guten Kampf gewidmet hat und siegreich aus demselben hervorgegangen ist. Bei so unermüdlichem Ringen

[1]) Wie Fétis in seiner *Biographie universelle* behauptet, ist dies Motiv nicht einmal von Gluck erfunden, sondern von ihm einer Messe des Neapolitaners Feo (I. 288) entlehnt. Als weiteren Fall einer Anleihe bei einem andern Meister nennt Marx (a. a. O. I. 201) eine Arie der Circe aus *Telemacco* (später in die Iphigenie in Tauris aufgenommen), die einer Gigue aus J. S. Bach's „Clavierübung" nachgebildet ist.

gegen die seinem Ideale widerstrebenden Mächte konnte es ohne Wunden schlechterdings nicht abgehen. Wir sahen, dass er nicht nur mit den Gegnern seiner Reform, sondern auch mit den unter seiner Leitung wirkenden Künstlern wenig Federlesens machte; wie er aber hier stets nur die Sache, nie die Person im Auge hatte, so auch seinen Dichtern gegenüber, die er ohne Bedenken verliess, wenn ihm eine neue Verbindung zur sicherern Erreichung seines Kunstzweckes geeignet erschien. Dies hat namentlich Calzabigi schmerzlich empfinden müssen, wie auch aus einem von diesem 1784 im *Mercure de France* veröffentlichten Briefe hervorgeht, in welchem er u. a. die Autorschaft des Textes der *Danaïdes* für sich in Anspruch nimmt, den er, wie er behauptet, sechs Jahre zuvor auf Gluck's dringendes Verlangen für ihn geschrieben hatte. Auch im täglichen Verkehr war höfische Glätte unserm Meister völlig fremd, und der englische Schriftsteller Burney mag nicht übertrieben haben, wenn er ihn „einen wahren Dragoner“ nennt, „vor dem sich Jedermann fürchtet.“[1]) Wir haben aber auch gesehen, dass er nicht nur ein jovialer, humoristischer Gesellschafter sein konnte, besonders bei der Tafel, deren Freuden er durchaus nicht abgeneigt war, sondern auch, wie sein Verhalten gegen Piccini und Salieri beweist, für die Bestrebungen seiner Collegen ein warmes Herz und neidlose Anerkennung hatte. „Er lobte selten“ sagt Mannlich in seinen oben erwähnten Memoiren „doch habe ich ihn niemals, selbst nicht über seine Gegner, böswillig urtheilen hören.“ Mit lebhaftestem Antheil sah er den Stern Mozart's aufgehen, und ruhte nicht, bis dessen „Entführung“, deren ersten Aufführungen er nicht hatte beiwohnen können, neu einstudirt wurde, damit auch er Gelegenheit habe, das Werk des jüngeren Kunstgenossen kennen zu lernen.

Welch gewaltigen Einfluss Gluck schon bei seinen Lebzeiten auf die Entwickelung des Musikdrama ausgeübt hat, ist an Mozart's 1781 geschriebenem *Idomeneo* besonders deutlich zu erkennen; doch auch in den noch reiferen Werken dieses genialsten aller Operncomponisten ist das dramatisch Bedeutendste auf Gluck's Initiative zurückzuführen. Das Gleiche aber gilt von

[1]) Vgl. Burney, Reise II. 188. Derselbe berichtet, Gluck habe der Gräfin Thun, die seinetwegen an ihn geschrieben, eine „nach seiner Art sehr höfliche Antwort geschickt, denn er ist ein ebenso fürchterlicher Mann, als Händel zu sein pflegt“. Uebrigens wurde Burney in Wien vom Meister auf's Freundlichste aufgenommen und lernte bei dieser Gelegenheit auch die liebenswürdigen Seiten seines Charakters kennen.

allen späteren Tonschöpfungen, welche einen Fortschritt in der Ausbildung des musikalischen Drama bezeichnen; und so oft noch in der Weiterentwickelung desselben das auf Vergewaltigung der Dichtkunst gerichtete Streben der Musik den Kampf um Erhaltung des Gleichgewichts nöthig machen wird: stets wird Gluck's erhabene Gestalt denjenigen mahnend und ermuthigend zur Seite sein, welche die Reinheit der Kunst und mit ihr der Menschheit Würde zu wahren berufen sind.[1])

* *
*

Gluck's Reform der Oper, obwohl auf fremdländischem Boden zur Ausführung gebracht, war doch auch für das deutsche Opernwesen insofern bedeutungsvoll, als sie den Herrscherthron, den sich die italienische Oper an den deutschen Theatern errichtet hatte, in seinen Grundfesten erschütterte und das Vertrauen auf die schöpferische Kraft des deutschen Geistes stärkte. Wohl konnten sich die Italiener noch eine lange Reihe von Jahren in den deutschen Residenzen behaupten,[2]) doch schwand mehr und mehr der Glaube an ihre Unfehlbarkeit, während andererseits das Bedürfniss wuchs, sich von der Bevormundung des Auslandes zu befreien und ihm, auf eine nationale Kunst gestützt, gleichberechtigt gegenüber zu treten. Es kam hinzu, dass der Aufschwung, den die deutsche Dichtung um Mitte des Jahrhun-

[1]) „Gluck war gewiss nicht der Erste, der gefühlvolle Arien schrieb, noch seine Sänger die Ersten, die solche mit Ausdruck vortrugen. Dass er aber die schickliche Nothwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdruckes in Arie und Recitativ mit Bewusstsein und grundsätzlich aussprach, das macht ihn zu dem Ausgangspunkt für eine allerdings vollständige Veränderung in der bisherigen Stellung der künstlerischen Factoren der Oper zu einander. Von jetzt an geht die Herrschaft in der Anordnung der Oper mit Bestimmtheit auf den Componisten über: Der Sänger wird zum Organ der Absicht des Componisten, und diese Absicht ist mit Bewusstsein dahin ausgesprochen, dass dem dramatischen Inhalte der Textunterlage durch einen wahren Ausdruck desselben entsprochen werden solle.“ (R. Wagner „Oper und Drama“. Ges. Schriften III. 294.)

[2]) Auch an deutschen Componisten, die, wie Hasse und Graun, ausschliesslich nach italienischen Mustern arbeiteten, hat es in Deutschland bis zum Ende des Jahrhunderts nicht gefehlt. Der angesehenste unter ihnen war Johann Gottlieb Naumann, geb. zu Blasewitz bei Dresden 1741, gest. als Capellmeister in Dresden 1801. Seine dreiundzwanzig, für die Hoftheater von Dresden, Berlin, Kopenhagen und Stockholm geschriebenen Opern ermangeln nicht des der neapolitanischen Oper eigenen melodischen Reizes, wohl aber der Kraft und des dramatischen Ausdruckes. In seinen zahlreichen Oratorien und Kirchenwerken zeigt er sich als solider Tonsetzer, aber schwunglos und ohne Tiefe.

derts nahm, auch der Musik einen mächtigen Impuls gab, und wie die Hamburger Oper an der Unfähigkeit ihrer Dichter zu Grunde gegangen war, so ist es auch der inzwischen fortgeschrittenen Dichtkunst zu danken, dass ein zweiter Versuch zur Gestaltung einer nationalen Oper besseren Erfolg hatte.

Jener Aufschwung der deutschen Poesie beginnt bereits mit dem (I. 430) als Autor einer Passionsdichtung genannten Brockes, der durch seine Uebersetzung der Thompson'schen „Jahreszeiten“ die schildernde Naturpoesie der Engländer in Deutschland bekannt machte. Wie er mit musikalisch richtigem Gefühl an Stelle des steifen Alexandriners leichtere, freiere, natürlichere Versmaasse verwendete, so auch der Schweizer Albrecht von Haller, in seinem, ebenfalls durch die Engländer angeregten Natur- und Sittengemälde „die Alpen“ (1732). Nach ihm wurde die deutsche Schweiz der Sitz einer Dichterschule, welche mit Vorliebe englischen Mustern folgte und mehr Werth auf ernsten würdigen Inhalt legte, als auf Formschönheit. Ihr Bundesgenosse in Deutschland ward Klopstock, indem er Milton's Dichtungen einführte; dagegen fand sie einen erbitterten Gegner in Gottsched, der in der französischen Dichtkunst sein Ideal sah, und um so sicherer auftreten konnte, als in den hohen und höchsten Kreisen Deutschlands der französische Geschmack der allein herrschende war. Dieser merkwürdige Mann, welcher von dem Erscheinen seiner „Kritischen Dichtkunst“ (1729) an Jahrzehntelang als erste dichterische Autorität Deutschlands galt und von seinem Professorstuhl in Leipzig aus als poetischer Gesetzgeber waltete,[1]) hat die deutsche Dichtkunst kaum gefördert, weil er pedantisch genug war zu meinen, die Kenntniss der Regeln genüge zum Dichten, während das Reich der Phantasie seiner nüchternen Verstandesmässigkeit unnahbar blieb. Mittelbar jedoch konnte auch er den dichterischen Geschmack heilsam beeinflussen, indem er die „im Kanzleistil festgefrorene“ deutsche Sprache in Fluss und Bewegung brachte, und so der ihm folgenden Generation den Boden ebnete, bis endlich Gellert an seine Stelle trat, der mit seinen wahrhaft poetischen „Geistlichen Oden und Liedern“ (1757) und seinen, den Lafontaine'schen

[1]) Gottsched, der steife Hercules im poetischen Augiasstall, um mit Lemcke zu reden (Geschichte der deutschen Dichtung I. 385), der Polizist gegen das Unsaubere, der Lehr- und Zuchtmeister gegen die Ungeregeltheit, griff mit einem unglaublichen Erfolge ein. In wenigen Jahren hatte er sich die Dictatur auf dem damaligen deutschen Parnass theils erzwungen, theils hatte man sie ihm mit Freuden zugestanden.

nachgebildeten Fabeln so reinigend und erhebend auf den Geschmack wirkte, dass, wie Goethe sagt, seine Schriften lange Zeit das Fundament der sittlichen Cultur der Deutschen gewesen sind.

Wie für die Sprache, so wurde auch für die Wiederbelebung der nationalen Bühne Leipzig der Ausgangspunkt, und zwar wiederum unter Mitwirkung Gottsched's, der es nicht verschmähte, der strebsamen Theater-Unternehmerin Friederike Caroline Neuber mit seinem Rathe zur Seite zu stehen und sie veranlasste, statt der üblichen „Haupt- und Staatsactionen“[1]) und Possenspiele, die französische Tragödie und Komödie zu cultiviren, welche in seiner Bearbeitung ungleich grösseren Erfolg hatten, als in den bis dahin benutzten mangelhaften Uebersetzungen. Der wohlthätige Einfluss, den Gottsched so auf das Theaterpublicum ausgeübt hat, darf nicht unterschätzt werden; er äusserte sich u. a. auch in der, für die Entwickelungsgeschichte des deutschen Theaters epochemachenden Thatsache, dass 1737 unter dem Jubel, nicht nur Leipzigs sondern ganz Deutschlands, auf der Neuberischen Bühne der Hanswurst feierlich zu Grabe getragen wurde. Der Oper freilich kamen diese Fortschritte vorläufig noch nicht zugute, denn von ihr wollte Gottsched nichts wissen, nachdem er sie in seiner Kritischen Dichtkunst „das ungereimteste Werk“ genannt hatte, „welches der menschliche Verstand jemals erfunden habe“. Wie es ihm aber beschieden war, noch im besten Mannesalter von seinem kritischen Richterstuhl herabgestürzt zu werden, um seinen Gegnern, den Schweizer Bodmer an ihrer Spitze, das Feld zu räumen, so musste er es auch erleben, dass die von ihm verachtete Oper auf's Neue ihr Haupt erhob, diesmal um sich stetig zu entwickeln und auf dem deutschen Theater bleibend heimisch zu werden.

Schon 1743, drei Jahre nach dem Erlöschen der Hamburger Oper, hatte die Döbbelin'sche Schauspielergesellschaft in Berlin mit einer Bearbeitung des „Merry cobler or the devil to pay“ unter dem Titel „Der Teufel ist los“ einen ersten Versuch zur Wiedereinführung des Singspiels gemacht, der indessen so vollständig misslungen war, dass man für lange Zeit die Lust zu ähnlichen Unternehmungen verloren hatte. Die in diesem Stücke vorgetragenen Gesänge waren die ursprünglichen englischen Me-

[1]) Bezeichnung für die Schauspiele heroischen und geschichtlichen Inhalts, die mit der Hanswurstkomödie alternirten, in ihrer Gespreiztheit und Geschmacklosigkeit an Kunstwerth hinter dieser wennmöglich noch zurückstehend.

lodien, die ohne Begleitung und nur einstimmig gesungen wurden.[1]) Besseren Erfolg hatte dasselbe Werk neun Jahre später in Leipzig. Hier hatte der unternehmende Theaterdirector Koch schon in den vierziger Jahren, trotz der entschiedenen Missbilligung Gottsched's, Nachahmungen der italienischen Intermezzi zur Aufführung gebracht, die beifällig aufgenommen waren, so dass er es 1752 wagen durfte, das vom Berliner Publicum verworfene Singspiel, nachdem der Correpetitor seiner Truppe, Standfuss, eine neue Musik dazu geschrieben, den Leipzigern vorzuführen. In dieser Gestalt fand das Werk eine freundliche Aufnahme ebenso wie seine bald darauf aufgeführte, gleichfalls von Standfuss componirte Fortsetzung „Der lustige Schuster". Aber auch jetzt wollte die Angelegenheit des deutschen Singspiels noch nicht recht in Fluss kommen, einestheils, weil den Dichtungen noch zu viel des von der Hamburger Oper überkommenen Possenhaften anklebte, um einem Theaterpublicum zu genügen, welches bereits mit der Sprache eines Klopstock sowie des jugendlichen Lessing bekannt war, sodann weil der bald darauf zum Ausbruch gekommene siebenjährige Krieg die Kraft zu jeglichen Unternehmungen künstlerischer Art lähmte. Indessen verlor der unermüdliche Koch sein Ziel nicht aus den Augen. Als nach geschlossenem Frieden das Leipziger Theater wieder eröffnet werden konnte, hatte er den glücklichen Gedanken, sich an den in Leipzig lebenden und allgemein beliebten Dichter Christian Felix Weisse zu wenden, und bestimmte diesen, die Texte der von ihm zur Aufführung gebrachten Singspiele umzuarbeiten; zugleich fand er den vom Leipziger Publicum nicht weniger geschätzten Componisten Hiller bereit, die renovirten Texte mit neuer Musik zu versehen, und als er, auf diese Bundesgenossen gestützt, es unternahm, das obengenannte Singspiel unter dem Titel „Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber" 1764 zum dritten Male auf der deutschen Bühne erscheinen zu lassen, hatte dasselbe einen so durchschlagenden Erfolg, dass diejenigen, welche noch an der Zukunft des deutschen Singspiels gezweifelt hatten, nunmehr seine Existenzberechtigung anerkennen mussten.

Johann Adam Hiller, geb. 1728 in Wendisch Ossig bei Görlitz, gest. 1804 in Leipzig, hat sich um die deutsche Musik ein so grosses und vielseitiges Verdienst erworben, dass sein

[1]) Vgl. Schletterer „das deutsche Singspiel" S. 112, sowie die in den Anmerkungen gegebenen ausführlichen Nachrichten über die um Mitte des 18. Jahrhunderts in verschiedenen Städten Deutschlands aufgeführten Singspiele.

Andenken zu allen Zeiten hoch gehalten werden sollte, wie lange auch seine Tonschöpfungen schon der Vergessenheit anheimgefallen sind. Er kam als Jüngling nach Leipzig, um sich dem Studium der Rechte zu widmen, erregte aber bald als Mitwirkender in Orchesterconcerten wie auch durch seine Compositionen Gellert'scher und anderer Lieder die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise. Im Jahre 1759 begann er seine Wirksamkeit als Musiker mit der Begründung einer Musikzeitung unter dem Titel „Wöchentlicher musikalischer Zeitvertreib" und vier Jahre später fand er Gelegenheit, auch praktisch in das Leipziger Musikleben einzugreifen, indem er die Leitung des sog. grossen Concerts (des Vorläufers der „Gewandhaus-Concerte") übernahm, welches ihm im Wesentlichen seine Einrichtung verdankte. In dieser Stellung bemühte er sich mit besonderem Eifer um die Hebung des damals tief darnieder liegenden deutschen Kunstgesanges, und errichtete eine Gesangschule für unentgeltlichen Unterricht, aus welcher u. a. Sängerinnen wie Gertrud Schmähling (I. 386) und die von Goethe gefeierte Corona Schröter hervorgegangen sind. Dabei fuhr er fort, sich schriftstellerisch zu bethätigen: seine um diese Zeit entstandenen Arbeiten „Anweisung zum musikalisch richtigen und musikalisch zierlichen Gesang" (1774 und 1780) „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend" (in vier Bänden 1766—70) und „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler" (1784) haben auf seine Zeit ungemein anregend gewirkt und sind, als bedeutender Anfang einer in das Wesen der Tonkunst eindringenden Kritik, des Dankes auch der Nachwelt würdig. Den Ernst und die Gründlichkeit, welche ihn als Schriftsteller kennzeichnen,[1]) bewährte er auch als Bühnencomponist, denn wenn er mit seinen leichten und anmuthigen Gesängen zu dem Geschmacksniveau des Publicums hinabstieg, so war es nicht, um nach dessen Beifall zu haschen, sondern um es zu sich zu erheben. Diesem Ziel kam er um ein Bedeutendes näher, indem er sich 1766, nachdem ein zweites Singspiel seiner Composition „Lisouart und Dariolette" (Text von Schiebler) ebenfalls beifällig aufgenommen war, dauernd mit Weisse verband. Beide versorgten

[1]) Hiller besass, wie Rochlitz („Für Freunde der Tonkunst" I. 25) hervorhebt, nicht nur umfassende Kenntniss der Theorie, Geschichte und Literatur der Musik, sondern er war auch mit den Hilfswissenschaften seiner Kunst vollkommen vertraut. Er war ein tüchtiger Mathematiker, verstand den mechanischen Theil der Poesie sehr gut, las die lateinischen Dichter, sowie die der Franzosen, Italiener und Engländer in ihren Sprachen mit Sinn und Liebe.

von nun an die Leipziger Bühne jedes Jahr mit einem neuen Werke, zur grössten Befriedigung Koch's, der sich jetzt am Ziel seiner Wünsche sah, zumal er seinen Autoren neben den künstlerischen auch die glänzendsten Kassenerfolge verdankte. Ihre nächsten Arbeiten „Lottchen am Hofe" (1767) und „Die Liebe auf dem Lande" (1768) waren von Weisse, der auf einer Reise nach Paris grosse Vorliebe für die *Comédie italienne* gefasst hatte, französischen Stücken nachgebildet; in der Folge aber trat dieser mit eigenen Dichtungen hervor, welche durch Hiller's Musik getragen und gehoben, den gleichen Beifall fanden wie die von Frankreich importirten, so „Die Schäfer als Pilgrime", „Der Erntekranz", der „Dorfbarbier", „Die Jubelhochzeit" und namentlich „Die Jagd", die 1771 in Berlin nicht weniger als vierzig Mal gegeben wurde.

Ungeachtet aller dieser Erfolge lebte Hiller in den bescheidensten äusseren Umständen, gewissermaassen von der Hand in den Mund. Seine Thätigkeit als Lehrer und Schriftsteller trug ihm wenig oder nichts ein, und seine Opern, die den Verlegern und den Theaterunternehmern zur Goldquelle wurden, bezahlte man ihm das Stück mit funfzig Thalern! Seine erste feste Einnahme war der kleine Jahresgehalt, den man ihm von 1781 an, bei Gelegenheit der Eröffnung des neuen Concertsaales im Gewandhause, als Dirigenten der Concerte gewährte. Günstiger gestalteten sich seine Verhältnisse im folgenden Jahre, wo er vom Herzog von Kurland nach Mitau berufen wurde, um für denselben eine Capelle zu organisiren. Aber auch hier fand er keinen dauernden Wirkungskreis, da die politischen Verhältnisse schon nach Jahresfrist den Herzog nöthigten, der Herrschaft zu Gunsten Russlands zu entsagen und sein Land zu verlassen, in Folge dessen die von Hiller in's Leben gerufene Capelle alsbald aufgelöst wurde. Nach Deutschland zurückgekehrt, hielt sich der Meister abwechselnd in Breslau, Berlin, Hamburg und Leipzig auf und veranstaltete in diesen Orten geistliche Concerte zu dem Zwecke, das Publicum mit den Werken älterer Componisten, namentlich des zu dieser Zeit noch wenig gewürdigten Händel bekannt zu machen. Endlich wurde er 1789 an Stelle des verstorbenen Doles (I. 463) zum Cantor der Leipziger Thomasschule erwählt, in welchem Amte er wiederum seinen künstlerischen Eifer und seine Pflichttreue rühmlichst bewährte, bis er 1804, in Folge zunehmender Kränklichkeit, mit Belassung seines vollen Gehaltes und freier Wohnung in den Ruhestand versetzt wurde.

Ohne das Denkmal, welches Hiller's Schülerinnen, die Schwestern Podleska, ihrem Meister dreissig Jahre nach seinem Tode an der Stätte seines letzten Wirkens, unter den Fenstern der Leipziger Thomasschule errichtet haben, würde die heutige musikalische Welt sich wohl kaum noch des Mannes erinnern, der, wenn auch nicht zu den Heroen seiner Kunst, doch zu ihren edelsten und würdigsten Vertretern zählt, ja in gewissem Sinne als ein Erretter der deutschen Musik gelten kann. Die Uneigennützigkeit, der reine Idealismus und die Energie, welche er in ihrem Dienste bewährt hat, sind um so bewunderungswürdiger, als er vom Jünglingsalter an mit Kränklichkeit zu kämpfen hatte und zwar mit dem schlimmsten aller Leiden, der Hypochondrie; daneben mit äusseren Hindernissen, vor denen auch wohl ein Stärkerer zurückgewichen wäre. Wir wissen, wie misslich es zu seiner Zeit mit den Gesangskräften der deutschen Bühne bestellt war, und dass, wenn sich ja einmal hier ein hervorragendes Talent zeigte, die italienische Oper dasselbe alsbald für sich in Anspruch nahm. Unter solchen Umständen musste Hiller, trotz aller seiner Anstrengungen zur Heranbildung tüchtiger Sänger, auf eine seinen künstlerischen Absichten entsprechende Wiedergabe seiner Musik ein für allemal verzichten. Nicht nur hinter dem italienischen und französischen Singspiel, auch hinter dem englischen stand das unsrige hinsichts der Darstellung weit zurück. Der mehrfach genannte Burney hörte bei seiner Ankunft in Leipzig Monsigny's „Deserteur" von einer Berliner Gesellschaft dargestellt, und fand sich in keiner Weise befriedigt „weder durch ihr Singen noch durch ihr Agiren; Keiner sang im Takt, oder intonirte rein oder war mehr als gemein". Später wohnte er der Probe einer Hiller'schen Oper bei und berichtet darüber: „Die Musik kam mir sehr natürlich vor und gefiel mir, und verdiente nach meiner Meinung viel bessere Sänger als die gegenwärtige Gesellschaft hat, denn, die Wahrheit zu sagen, singen sie so gemein und alltäglich, als bei uns die Leute zu singen pflegen, welche weder den Vortheil eines musikalischen Unterrichts gehabt, noch jemals gute Sänger gehört haben . . . Die Instrumente machten ihre Sachen schlecht; da es indessen die erste Probe war, hätten sie auf den rechten Weg gebracht werden können, wenn Herr Hiller für gut befunden hätte, ein wenig zu poltern, zu lärmen und den strengen Herrn zu spielen."[1])

[1]) Sehr richtig bemerkt Burney hierzu „denn es ist eine traurige Beobachtung, dass wenigen Componisten von einem Orchester Gerechtigkeit widerfährt, wenn

Dass es anderswo nicht besser war, darf man aus Reichardt's Worten schliessen, der von Berlin aus schreibt („Briefe eines aufmerksamen Reisenden“ S. 147): „Von der Vorstellung der Operetten[1]) nur so viel, dass ich jederzeit den Componisten herzlich bedauert habe, dass er sich die Mühe gegeben, für solche Sänger etwas mehr als Gassenlieder zu schreiben; so oft eine Arie von Hillern kam, die voll edler Empfindung und Ausdruck war, so stellte ich ihn mir vor, wie er mir diese Arie voll warmen Gefühls an seinem Clavier sang, und musste dann den Gesang jener grossmäulichten, jener kreuschenden Sängerin und die Nachtwächterstimme des Liebhabers dabei hören! Nie hat man einen stärkeren Contrast beisammen gehabt.“ Der Unwille über die mangelhafte Darstellung des Singspiels mag auch Reichardt zu der weiteren, gegen die Gattung selbst gerichteten Bemerkung veranlasst haben: „Ebenso allgemein und häufig wie die Operetten auf unseren Theatern vorgestellt werden und wie sie gefallen, ebenso oft wird behauptet, dass sie den Geschmack des Volkes verderben; und mich dünkt mit Grunde. Denn man gebe einem Menschen eine Zeitlang nichts als Milch und süsse Früchte zu essen, so wird er hernach an den stärkeren und nahrhaften Speisen keinen Geschmack mehr finden, und er wird auch nicht im Stande sein, sie zu verdauen.“

Hiller mochte wohl einsehen, dass Uebelstände solcher Art vermittelst des praktischen, auf einen bestimmten Kreis beschränkten Gesangunterrichts nicht zu bessern seien, und er veröffentlichte deshalb sein vorhin erwähntes Lehrbuch des Gesanges, ein Ergebniss reicher Erfahrungen und gesunder künstlerischer Grundsätze. Dies Werk, welches alle bis dahin erschienenen Gesanglehrbücher an Bedeutung überragte, gab den deutschen Sängern den ersten Anstoss zu ernstem Studium, und ihm ist es zu danken, dass sich die Zustände auf der deutschen Gesangsbühne nach und nach erfreulicher gestalteten, besonders als sich im Anfang unseres Jahrhunderts die Gesangskräfte von den schauspielerischen trennten, ein Zeitpunkt des Aufblühens der deutschen Vocalmusik, den Hiller allerdings nicht mehr erleben

sie die Spieler nicht vorher hart angefahren und sich in ein gewisses Ansehen gesetzt haben.“ (Reisen III. 45.)

[1]) Eine Benennung, die um Mitte des vorigen Jahrhunderts aufkam und anfangs nicht nur für das, nach Art der französischen komischen Oper durch Dialog unterbrochene Singspiel gebraucht wurde, sondern auch für solche ernste Opern, die sich nur durch kleinere Form und minder breite Anlage von der grossen Oper unterschieden. (Vgl. von Dommer, Musikalisches Lexicon, Artikel „Oper“.)

sollte. Mancherlei goldene Lehren aus der „Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange“ verdienen selbst noch heute in Erinnerung gebracht zu werden; namentlich sollten die vielen deutschen Sänger und Sängerinnen, welche, durch das Beispiel der Italiener und Franzosen unbelehrt, die Nothwendigkeit einer Verbindung des Gesangs- mit dem Sprachstudium nicht anerkennen wollen, die Worte Hiller's (daselbst S. 25) beherzigen: „Es ist eine der vornehmsten Pflichten eines Singmeisters, auf eine reine und bequeme Aussprache bei seinen Scholaren ein wachsames Auge zu haben man muss erst gut sprechen lernen, ehe man gut singt, so wie man erst gehen lernt, ehe man zu tanzen anfängt.“

Nach dem, was an früherer Stelle (I. 351) über Hiller's Verehrung für die Musik Hasse's gesagt ist, könnte man versucht sein, ihm Einseitigkeit des musikalischen Urtheils vorzuwerfen, wenn nicht zahlreiche Beweise vorlägen, dass er sowohl die älteren Meister zu schätzen gewusst, als auch für die Arbeiten der ihm folgenden Generation warme Theilnahme gehabt hat. Bei seinen Bestrebungen, jenen zur verdienten Anerkennung zu verhelfen, blieb er nicht etwa bei Händel stehen, er wagte sich sogar an den völlig vergessenen Jacob Gallus, indem er an einem Charfreitag eine sorgfältig vorbereitete Aufführung von dessen „Ecce quomodo moritur justus“ in der Leipziger Universitätskirche veranstaltete, freilich erst nach vorheriger Abänderung aller der Stellen der Composition, welche den verweichlichten Ohren seiner Zeitgenossen als Härten hätten erscheinen können. Andererseits begrüsste er das aufsteigende Doppelgestirn Haydn-Mozart mit aufrichtiger Freude; des letzteren *Requiem* schrieb er sich eigenhändig in Partitur ab und setzte dem Titel die Worte hinzu: „Opus summum viri summi“. Durch seine eigenen Compositionen die Kirchenmusik zu fördern, ist dem Vortrefflichen nicht beschieden gewesen, wiewohl er, besonders während seiner letzten Lebensjahre, viele schätzbare Arbeiten dieser Gattung geliefert hat, darunter sein 1793 erschienenes Choralbuch, auf welches wir später bei Betrachtung des Liedercomponisten Hiller noch zurückkommen werden. Zum Kampfe gegen die seichte Richtung, in welcher wir die Kirchenmusik schon zu Hasse's Zeit befangen sahen, scheint sich Hiller die Kräfte nicht zugetraut zu haben. Dass er jedoch die Irrwege, die sie seit dem Aufkommen des dramatischen Gesanges eingeschlagen, als solche erkannt hat, geht aus einer Stelle seiner Gesanglehre (S. 220) deutlich genug hervor, wo er, an ein Lob

der Messen des Zelenka (I. 343.) anknüpfend, bemerkt: „Seit seiner Zeit hat sich vieles in dieser Schreibart geändert, ob es Verbesserung oder Verschlimmerung sei, mögen Andere entscheiden; gewiss ist es aber, dass man manchmal, wenn man das Vorspiel der Instrumente im Anfange einer im neuesten Geschmack geschriebenen Misse hört, auf die Gedanken gerathen könnte, die Musici hätten sich vergriffen und statt der Misse eine Sinfonie aus einer italiänischen komischen Oper in die Hände bekommen, bis man hinterdrein die Worte *Kyrie eleisòn* hört. *Absit blasphemia verbis!* Aber sollte man da zu unserm lieben Gott nicht eben das sagen, was Lully sagte, als er eins seiner Opernrecitative in der Kirche hörte? „Nimm es nicht übel, lieber Gott, es ist nicht für dich gemacht.“

Zur richtigen Würdigung dessen, was Hiller für die deutsche Opernbühne geleistet, muss hervorgehoben werden, dass er sich nicht nur als praktischer und denkender Musiker, sondern als Mann von patriotisch-deutscher Gesinnung zu ihr hingezogen fühlte. Die Bestrebungen der Franzosen, die italienische Musik ihrem nationalen Kunstbedürfniss anzupassen, hatte er mit Theilnahme verfolgt, und da er keineswegs der Meinung war, dass die deutsche Sprache zum Gesange ungeeignet sei, so hielt er sich überzeugt, dass ein deutsch-nationales Musikdrama auf dem gleichen Wege in's Leben treten könne, sofern nur die dichterischen und die darstellenden Kräfte hierfür zur Verfügung seien. „Wir würden unserm deutschen Vaterlande Glück wünschen“ sagt er (Wöchentliche Nachrichten I. 219) bezüglich seiner Oper *Lisuart und Dariolette* „wenn wir dieses Stück als den Vorboten des ernsthaftern Geschmackes auf der Singbühne ansehen dürften, und wenn wir uns daher Hoffnung machen könnten, jene grossen Leidenschaften, jene Heldentugenden einst an der Stelle gemeiner Thorheiten und Ungezogenheiten des Pöbels glänzen und durch die Musik verschönert zu sehen. Hamburg und Leipzig sind ehemals durch ihre Opernbühnen berühmt gewesen. Der Geschmack in der Musik hat sich seit der Zeit gar sehr geändert und die Poesie der damaligen Zeit verdient gegen die heutige kaum den Namen der Poesie: Das Vorurtheil demnach, das bisher immer den Deutschen im Wege gestanden und sie den Italienern weit nachgesetzt hat, dauert gewissermaassen noch; und wie sehr wäre zu wünschen, dass es endlich einmal über den Haufen geworfen würde.“ Weiter betont er die Nothwendigkeit ernsten Studiums des Gesanges und der deutschen Sprache und schliesst (S. 255) „Gute deutsche Sänger

demnach, geschickte und aufmerksame Dichter, glückliche und mit Geschmack arbeitende Componisten, an denen es uns, selbst nach dem Geständnisse der Ausländer, jetzt weniger fehlt als jemals, könnten uns wohl endlich gute deutsche Singspiele verschaffen, wenn das deutsche Vaterland die Augen mehr auf seine Kinder werfen wollte."

Man sieht aus diesen Worten, dass Hiller mit seinen Plänen weit über das eigentliche Singspiel hinausging. Demgemäss begnügte er sich nicht mit blos liederartigen Gesängen, sondern verwendete auch, wenn die Handlung sich über die Sphäre des gewöhnlichen Lebens erhob, die Formen der italienischen Oper in einer den Verhältnissen entsprechenden Modificirung. Zwar traf er in diesem Punkte mit dem Director Koch nicht zusammen, welcher verlangte, die Musik müsse so verständlich sein, dass jeder der Zuhörer mitsingen könne; doch dachte Hiller vom Beruf des Künstlers zu hoch, um auf ein solches Ansinnen einzugehen, und bewahrte so seine junge Schöpfung vor den Klippen der Hausbackenheit und Trivialität, an denen seine Vorgänger gescheitert waren.[1])

Bald nach Leipzig begann auch Wien, wo schon seit Anfang des Jahrhunderts durch umherziehende Schauspielertruppen deutsche Singspiele und Operetten zur Aufführung gekommen waren, diesem Kunstzweige grössere Aufmerksamkeit zu schenken. Der erste namhafte Componist, dem wir hier begegnen, ist kein anderer als Joseph Haydn; doch war dessen 1751 aufgeführte Operette „Der krumme Teufel", eine Satire auf den Operndirector Affligio und deshalb schon nach wenigen Aufführungen unterdrückt, für den Fortschritt auf diesem Kunstgebiete bedeutungslos, ebenso wie Mozart's 1768 in einem Privatkreise aufgeführtes Singspiel „Bastien und Bastienne" (von Schachner nach der gleichnamigen Parodie des Rousseau'schen *Devin du village* bearbeitet), weil beide Werke als Jugend- und Gelegenheitsarbeiten auf höheren Kunstwerth und allgemeine Beachtung keinen Anspruch machen konnten. Erst in den 70er Jahren, als die deutschnationalen Tendenzen Kaiser Joseph's II. immer deutlicher hervortraten, fing man in Wien an, es mit der deutschen Oper ernst zu nehmen. Schon bei seinem Regierungsantritt (1765) hatte Joseph der deutschen Bühne, die er als ein wichtiges Hilfsmittel zur Beförderung der Volksbildung betrachtete, seine Gunst zugewendet, und im Verlaufe weiterer Jahre war er zu dem

[1]) Vgl. Jahn „Mozart" I. 125.

Entschluss gekommen, die italienische Oper und das Ballett aufzuheben, um das National-Singspiel, wie er die deutsche Oper nannte, an ihre Stelle zu setzen. Der Künstler, welchen der Kaiser nach längerem Forschen als den würdigsten erfand, die Reihe der deutschen Operncomponisten zu eröffnen, war Ignaz Umlauf, damals Bratschist der kaiserl. Capelle, dessen „Bergknappen", nachdem sie in der Generalprobe den Beifall des Monarchen gefunden, im Jahre 1778 zum ersten Mal auf der Bühne erschienen, als Anfang einer langen Reihe von Singspielen, die während der folgenden Jahre zur Aufführung kamen, theils italienische und französische in deutscher Uebersetzung, theils Originalarbeiten Wiener Dichter und Componisten.

Unter den letzteren befand sich auch der soeben von Salzburg nach Wien übergesiedelte Mozart, der längst den Plan gefasst hatte, eine deutsche Oper zu schreiben, und nachdem er in Bretzner's „Belmont und Constanze" ein seinen Wünschen entsprechendes Textbuch gefunden, alsbald zur Ausführung desselben schritt. Dies Werk ging am 12. Juli 1782 zum ersten Mal in Scene und wurde vom Publicum verdientermaassen mit Enthusiasmus aufgenommen. Dennoch, und obwohl fünfzehn weitere Aufführungen im Laufe des Jahres den Erfolg bestätigten, erhielt Mozart auffallender Weise keine ferneren Aufträge zu Arbeiten dieser Art. Um die Bedeutung von „Belmont und Constanze" als einer epochemachenden Erscheinung zu würdigen, dazu war die Zeit noch nicht reif; auch der Kaiser, der hier doch seine kühnsten Wünsche hätte erfüllt sehen müssen, beurtheilte Mozart's Musik ziemlich kühl. „Zu schön für unsere Ohren und gewaltig viel Noten, lieber Mozart" äusserte er gegen diesen, worauf der Künstler freimüthig replicirte: „Gerade so viel Noten, Ew. Majestät, als nöthig ist." Wenn aber die Anschauungen von dem Wesen der deutschen Oper noch so wenig geklärt waren, dass selbst ein so tüchtiger Musiker wie Joseph II. das gediegene Gold nicht vom Flittergold zu unterscheiden vermochte, wie durfte man dies von den Theaterunternehmern und dem Publicum erwarten? Für's erste bedurfte man eines Mannes, der sich mit seinem künstlerischen Wollen und Können genau innerhalb der Grenzen des musikalischen Verständnisses der Menge bewegte, und ein solcher war Carl Ditters von Dittersdorf, dessen damalige Erfolge als deutscher Operncomponist die Mozart's in der That noch weit hinter sich gelassen haben.

Dittersdorf, geb. 1739 zu Wien, gest. 1799 zu Neuhaus bei Tabor in Böhmen, hat in seiner Selbstbiographie eine aus-

führliche und die Kunstzustände seiner Zeit vortrefflich charakterisirende Schilderung seines Lebens hinterlassen. Er begann seine Laufbahn als Violinist in der Capelle des dem Leser als Beschützer Gluck's schon bekannt gewordenen Prinzen von Hildburghausen, der sein Talent erkannte und ihn von seinem Capellmeister Bonno in der Composition unterrichten liess. Nachdem er Gluck auf einer seiner Reisen nach Italien begleitet und daselbst durch sein Violinspiel Aufsehen erregt hatte, erhielt er eine Anstellung in der Wiener Hofcapelle, die er jedoch bald darauf mit der eines Capellmeisters beim Bischof von Grosswardein in Ungarn vertauschte. Während seines dortigen fünfjährigen Aufenthaltes widmete er sich vorwiegend der Composition; die Menge seiner damals vollendeten Symphonien, Streichquartette und Violinconcerte, sowie vier Oratorien nebst einer Anzahl von Messen und Motetten zeugen von seinem Fleiss und seiner Fruchtbarkeit. Zugleich fing er an, für das kleine vom Bischof unterhaltene Theater zu arbeiten: dies sein erster Schritt auf dem Gebiete, welches er später unumschränkt beherrschen sollte. Als 1769 die bischöfliche Capelle aufgelöst wurde, fand Dittersdorf einen neuen Beschützer in dem Fürstbischof von Breslau, der ihn erst zum Forstmeister des Fürstenthums Neisse, später zum Landeshauptmann von Freienwaldau ernannte, ihm auch den päpstlichen Ritterorden vom goldenen Sporn und ein kaiserliches Adelsdiplom verschaffte, alles dies ohne ihn irgendwie in der Ausübung seiner künstlerischen Thätigkeit zu beschränken. Der eigentliche Schauplatz derselben blieb Wien, wo der Künstler in den 70er Jahren mit seinen Oratorien „Esther“ und „Hiob“, sowie mit seinen zwölf nach den Metamorphosen Ovid's componirten Symphonien so allgemeinen Beifall fand, dass man ihn den Besten seiner Zeit gleichstellte. Noch höher stieg sein Ruhm, als er endlich 1786 mit der komischen Oper „Der Doctor und der Apotheker“ vor dem Wiener Publicum erschien. Die Freude und Begeisterung, welche dies Werk Abend für Abend hervorrief, konnte ihm beweisen, dass er nun erst sein richtiges Fahrwasser gefunden habe. Mit demselben guten Erfolg wie in Wien ging „Doctor und Apotheker“ über alle Bühnen Deutschlands; selbst in London wurde es in kurzer Zeit sechsunddreissig Mal mit Beifall gegeben. Eine Reihe ebenso beifällig aufgenommener Opern, darunter „Hieronymus Knicker“ und „Das rothe Käppchen“[1]) —

[1]) Nachdem diese Oper in Weimar zur Aufführung gekommen, constatirte

beide auch in Italien in italienischer Bearbeitung aufgeführt — bereiteten ihm immer neue Triumphe und befestigten seine Stellung als würdigster Vertreter der deutschen Oper seiner Zeit.

Einen schneidenden Contrast mit Dittersdorf's bisherigem, in seltener Weise vom Glück begünstigtem Leben bilden die Jahre seines Alters. Als 1795 der Fürstbischof von Breslau starb, verlor er seine sämmtlichen Aemter und Einkünfte; mit Mühe erlangte er für sechsundzwanzigjährige Dienstzeit eine Pension von 500 Gulden, die indessen nicht ausreichte, ihn und die Seinigen vor Mangel zu schützen, zumal er bald darauf durch ein gichtisches Leiden auf das Krankenlager geworfen wurde. Ohne die Hilfe eines edelgesinnten Kunstfreundes, des Freiherrn von Stillfried, von dem er nebst seiner Familie aufgenommen und bis zu seinem Tode verpflegt wurde, wäre der Künstler, an dessen Werken sich eben damals Tausende erfreuten und sämmtliche Theaterunternehmer Deutschlands bereicherten, im Elend untergegangen. — Dass Dittersdorf's Opern im Laufe der Zeiten völlig von der Bühne verschwunden sind, ist zu beklagen, um so mehr als er in Deutschland keinen ihm ebenbürtigen Nachfolger gehabt hat. Sie können in ihrer Art als Muster gelten, denn ihre Gestalten sind stets aus dem Leben gegriffen und wenn auch häufig das Derbe, Possenhafte streifend, doch bei ihrer Naturwüchsigkeit und echten Komik einer künstlerischen Wirkung sicher. „Er hat eine ganz eigenthümliche Manier“ sagt Schubart[1]) „die nur zu oft in's Burleske und Niedrigkomische ausartet. Man muss oft mitten im Strome der Empfindungen laut auflachen, so buntscheckige Stellen mischt er in seine Gemälde. Nicht leicht dürfte einem Componisten die komische Oper besser gelingen als diesem: denn das Lächerliche versagt ihm nie.“ Dabei hat sich Dittersdorf mit seiner Musik, so wenig wie Hiller, streng in den Grenzen des Volksthümlichen gehalten, sondern ebenfalls durch grössere, nach dem Muster der italienischen Oper angelegte und ausgeführte Ensemblesätze der Stileinförmigkeit des älteren Singspiels glücklich abgeholfen. Der „Doctor und Apotheker“ ist das erste Erzeugniss der deutschen Opernbühne, in welchem sich ein breit aus-

auch Goethe den Aufschwung des deutschen Singspiels. „Dieser Art“ schreibt er „sich auf eine genügsame Weise zu vergnügen, gab Dittersdorf neue Nahrung. Personen aus dem gemeinen Leben, lebhafte Intriguen, allgemein fasslicher Gesang, verschafften seinen, auf einem Privattheater entstandenen Opern einen allgemeinen Umlauf.“

[1]) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. S. 234.

geführtes, dramatisch wirksames Finale findet, womit noch entschiedener als bei Hiller der Schritt vom Singspiel zur Oper gethan war. Bei solchen Gelegenheiten bewährte Dittersdorf neben der Leichtigkeit und Natürlichkeit der Erfindung die Gediegenheit seiner musikalischen Bildung, von welcher übrigens seine Streichquartette ein vollgültiges Zeugniss ablegen, deren mehrere an Gedankentiefe und Geschick der thematischen Arbeit den Haydn'schen kaum nachstehen.

An Talenten, welche nach Dittersdorf seine Stelle einzunehmen bereit waren, fehlte es der musikalischen Weltstadt Wien natürlich nicht; doch keinem der vielen Bewerber um die Gunst des deutschen Singspiel-Publicums war es beschieden, den Componisten des „Doctor und Apotheker“ zu ersetzen. Salieri, der wie alle Wiener Componisten sich verpflichtet glaubte, an dem von Joseph II. begonnenen Werke mitzuarbeiten, und 1781 mit der deutschen Oper „Der Rauchfangkehrer“ aufgetreten war, hielt es nach diesem einen, vom Publicum kühl aufgenommenen Versuche für gerathen, sich wieder der grossen Oper zuzuwenden und das Gebiet des Singspiels den einheimischen Componisten zu überlassen; diese aber waren weder fähig noch gewillt, gegen den Strom der in Wien herrschenden Leichtlebigkeit und Sucht nach oberflächlichem Genusse zu schwimmen, und so sah sich die von Dittersdorf in eine höhere Kunstsphäre gehobene deutsche Oper bald wieder zur Posse, zum Spektakelstück, um nicht zu sagen zur Hanswurstkomödie degradirt. In Singspielen solcher Art, sowie in der nach Mozart's „Zauberflöte“ in Mode gekommenen Gattung der Zauberoper excellirten im Anfang unseres Jahrhunderts Wenzel Müller (1767—1835), dessen „Zauberzither“ beispielsweise Goethe so sehr befriedigte, dass derselbe sie für die weimarische Bühne bearbeiten liess, und Ferdinand Kauer (1751—1831), der Componist des Jahrzehnte lang auf allen deutschen Bühnen beliebten „Donauweibchen“, welches ebenfalls von Goethe würdig erachtet wurde, als „Saalnixe“ in das Repertorium des von ihm geleiteten Theaters aufgenommen zu werden. Eine ernstere Richtung verfolgten um dieselbe Zeit Johann Schenck (1755—1836), der mit seinem „Dorfbarbier“ den Dittersdorf'schen Vorbildern ziemlich nahe gekommen ist, und der allen Vorhergenannten an Gediegenheit des Strebens und der Bildung überlegene Joseph Weigel (1765—1846), dessen „Schweizerfamilie“ sich von allen Wiener Singspielen dieser Epoche am längsten erhalten hat.

Unter den deutschen Fürstenhöfen, welche, dem von Wien

gegebenen Beispiel folgend, sich die Pflege der nationalen Kunst zur Pflicht machten, stand, wie schon (I. 372) erwähnt wurde, der pfälzisch-bayrische in erster Reihe. Als Karl Theodor in seiner Residenz Mannheim die italienische Oper aufgelöst hatte, um nicht nur das deutsche Singspiel, sondern auch die grosse, Stoffe aus der vaterländischen Geschichte behandelnde deutsche Oper an ihre Stelle zu setzen, ging der dortige Capellmeister Ignaz Holzbauer (I. 367) trotz seiner sechsundsechzig Jahre mit jugendlichem Eifer an die Ausführung dieses Planes und bewies mit seinem „Günther von Schwarzburg", dass Karl Theodor in seinem Vertrauen auf die deutsche Kunst nicht zu weit gegangen war. Mozart, der der ersten Aufführung dieses Werkes (1777) in Mannheim beiwohnte, schrieb darüber seinem Vater: „Am meisten wundert mich, dass ein so alter Mann wie Holzbauer noch so viel Geist hat, denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist." Auch Schubart rühmt (a. a. O. S. 131) die Vorzüge seiner Musik: „Er war nicht nur ein ungemein gründlicher und fleissiger Künstler, sondern ein trefflicher Kopf, dessen Musik einen eigenen Stempel hatte, wenn er gleich darin nicht eigensinnig war, auch Gold aus fremden Ländern zu holen. Deutschheit mit welscher Anmuth colorirt, war ungefähr sein Hauptcharakter. Durch jene wirkte er auf den Verstand, durch diese auf das Herz — und so traf er den ganzen Menschen. Was er in welscher Sprache setzte, ist zwar gut; doch sieht man ihm an, dass er hier nicht recht zu Hause war. Erst als der Geschmack am Deutschen über den Pfälzer Hof siegte, fühlte er sich ganz und setzte die deutsche Oper „Günther von Schwarzburg".[1]) An Holzbauer schliesst sich Peter von Winter (1754—1825) an, der lange Jahre an der Spitze der Münchener Capelle stand, und für die dortige Bühne sowohl zahlreiche Operetten als auch grosse Opern geschrieben hat, unter den letzteren „Das unterbrochene Opferfest" (zuerst aufgeführt in Wien 1795), welches sich ein halbes Jahrhundert in der Gunst des deutschen Publicums erhalten konnte.

Berlin hatte schon zu Lebzeiten des grossen Friedrich in nicht misszuverstehender Weise kundgethan, dass es dessen Abneigung gegen die deutsche dramatische Kunst nicht theile, und

[1]) Auch die Verdienste Holzbauer's um die Instrumentalmusik werden von Schubart bei Besprechung des „Günther" hervorgehoben. Die Symphonie (Ouvertüre), sagt er, sei mit vieler Kunst und Einsicht geschrieben. „In ihr liegt der Charakter der ganzen Oper eingewickelt, so dass die folgenden Scenen gleichsam nur die Symphonie ausspinnen."

die vom Theaterdirector Theophil Döbbelin in seinem Theater in der Behrenstrasse aufgeführten Operetten, anfangs die französischen in deutscher Bearbeitung, dann auch die Hiller'schen, mit Freuden willkommen geheissen (I. 389). Die mit den Ereignissen des siebenjährigen Krieges zur Entwickelung gelangte sog. preussische Dichterschule hatte dem in allen Bevölkerungskreisen der preussischen Hauptstadt erwachten Sinn für Deutschthum und deutsche Kunst neue, kräftigende Nahrung zugeführt, und obwohl eines der Häupter der Schule, Gleim, ein Gegner der Operette war, sie sogar für culturfeindlich erklärt hatte, so gab es doch nicht wenige tonangebende Persönlichkeiten, die gerade in ihr das wirksamste Mittel sahen, die Herrschaft der fremdländischen Kunst zu brechen, und sie demgemäss nach Kräften förderten. Unter den Berliner Tonkünstlern, welche diese Bestrebungen mit Erfolg unterstützt haben, ist zunächst Johann André zu nennen, von 1777—84 Musikdirector an Döbbelin's Theater, Componist von etwa dreissig Operetten, die in Berlin wie in ganz Deutschland grossen Beifall fanden. Später zog er sich in seine Vaterstadt Offenbach zurück und begründete hier das, namentlich unter Leitung seines Sohnes Anton weltbekannt gewordene André'sche Musikalien-Verlagsgeschäft. Auch der von der Prinzessin Amalie so geringschätzig behandelte Johann Abraham Peter Schulz (I. 384. Anm.), 1776—87 Musikdirector am französischen Theater in Berlin, dann Capellmeister in Kopenhagen, hat ausser seinen schätzbaren musikwissenschaftlichen Arbeiten (Beiträge zu Sulzer's „Theorie der schönen Künste") eine Anzahl deutscher Opern hinterlassen, deren Erfolg beim Publicum ihn für die Vernachlässigung seitens des Hofes reichlich entschädigte.

Die weitaus bedeutendste und interessanteste Erscheinung unter den Berliner Musikern der nach-Fridericianischen Zeit aber ist Johann Friedrich Reichardt, geb. 1752 zu Königsberg in Preussen, gest. 1814 zu Giebichenstein bei Halle. Wir haben ihn bereits (I. 389) als einen Künstler kennen gelernt, welcher den durch Friedrich's d. Gr. einseitige Kunstrichtung bedingten Niedergang des Berliner Musiklebens schmerzlich empfand, und ihm, soweit dies zu Lebzeiten des Monarchen möglich war, entgegen zu wirken suchte. Zur freien Bethätigung seiner künstlerischen Individualität gelangte er erst mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelm's II. (1786), der nicht nur ein warmer Freund der Musik war und selbst als ausübender Künstler auf dem Violoncell Tüchtiges leistete, sondern auch, im geraden

Gegensatz zu seinem Vorgänger, die Hebung der nationalen Kunst in sein Regierungsprogramm aufgenommen hatte. Wie es eine seiner ersten Regierungshandlungen war, dem bewährten Vorkämpfer der deutschen dramatischen Kunst, Theophil Döbbelin, das königliche, bis dahin französische Theater am Gensdarmenmarkt als „Nationaltheater“ zur Verfügung zu stellen, so gab er auch Reichardt alsbald einen Beweis seiner Gunst, indem er ihm die Composition der Trauercantate zum Leichenbegängniss des verstorbenen Monarchen übertrug (die er mit 100 Frd'or. honorirte) und ihn als Capellmeister anstellte. Zugleich gewährte er ihm Urlaub zu einer Reise nach Paris, um dort seine Opern zur Aufführung zu bringen. Das Ergebniss dieser Reise war indessen für Reichardt nichts weniger als vortheilhaft, denn seine Versuche, an der Pariser grossen Oper festen Fuss zu fassen, blieben erfolglos, und überdies traf ihn, da er sich für die Principien der Revolution begeistert hatte und seine Zustimmung zu denselben nach seiner Rückkehr allzu offen aussprach, die Ungnade des Königs, ja 1794 der Verlust seiner Stellung und seines Gehaltes. Er lebte dann einige Jahre in Altona und in Giebichenstein, wo er die Stelle eines Salzinspectors bekleidete, bis er nach dem Tode des Königs (1797) wieder seine musikalische Wirksamkeit in Berlin aufnehmen konnte. Nach dem Frieden von Tilsit sah er dieselbe aufs Neue unterbrochen, und da auch sein Amt als Salzinspector inzwischen aufgehoben war, so musste er zufrieden sein, eine Capellmeisterstelle beim König Jerome in Cassel zu übernehmen; diese aber genügte seinen Wünschen und Ansprüchen so wenig, dass er bereits nach kurzer Zeit Cassel verliess und sich nach Giebichenstein zurückzog, um hier, fern vom öffentlichen Musiktreiben, sein bewegtes Leben zu beschliessen.

Regen Geistes, als Componist wie auch als Schriftsteller jederzeit schlagfertig und gewandt, dem Fortschritt der Kunst, namentlich der nationalen, mit Verständniss und Begeisterung zugethan, würde Reichardt die deutsche Musik in gleichem Maasse gefördert haben wie J. A. Hiller, hätte er dessen Ernst, Tiefe und Gründlichkeit besessen und sich nicht durch seine glänzenden Fähigkeiten zu theilweiser Zersplitterung seiner Kräfte verleiten lassen. Ziehen wir das Gesammtfacit aus den Eigenschaften und Leistungen beider Künstler, so ist es nicht der unerschrockene, selbst Friedrich dem Grossen gegenüber zur Vertheidigung seiner Ueberzeugung bereite Reichardt, sondern der hypochondrische Leipziger Thomascantor, dessen Schüchternheit so gross war,

dass seine Freunde ihn fast gewaltsam in's Theater führen mussten, um der Aufführung einer seiner Opern beizuwohnen — Hiller ist es, der schliesslich aus dem Vergleiche als der Stärkere hervorgeht. Von Reichardt's Compositionen sind nur seine warm empfundenen und von feinem Kunstverstand zeugenden Lieder, besonders die zahlreichen auf Goethe'sche Texte sowie die Sonette von Petrarca, von bleibendem Werth. Grössere Formen mit dem entsprechenden Inhalt zu erfüllen, ist ihm versagt geblieben, weil er zu leichtsinnig arbeitete und die Mühe einer gewissenhaften Selbstkritik scheute. Weder seine Kirchenmusik noch seine Opern, in denen er sich anfangs an Hasse, später an Gluck anschloss, noch seine Instrumentalcompositionen nach dem Muster C. P. E. Bach's lassen eine kraftvolle, eigenartige Persönlichkeit erkennen. Gleichwohl konnte er sich an der Ausbildung des deutschen Singspiels wirksam betheiligen, indem er eine Unterart desselben, das Liederspiel, in's Leben rief. Ueber das Wesen dieser Gattung hat er sich selbst ausgesprochen:[1]) er habe es der lärmenden Oper entgegensetzen wollen und ihm den Namen gegeben, weil der musikalische Inhalt ausschliesslich in Liedern bestehe. Das erste Stück dieser Art „Liebe und Treue" sei unter Iffland's Direction aufgeführt und seine Wirkung auf das Berliner Publicum habe alle Erwartungen übertroffen. Das Erscheinen der Goethe'schen Singspiele veranlasste Reichardt, in dieser Richtung weiter zu arbeiten: 1789 setzte er „Claudine von Villabella" in Musik, im folgenden Jahr „Erwin und Elmire" und „Jery und Bätely", letzteres mit Verwendung schweizerischer und französischer Volksmelodien. Wie die Compositionen, so lassen auch die schriftstellerischen Arbeiten Reichardt's die zu Schöpfungen von bleibendem Werth nöthige Innerlichkeit und Concentrirungs-Fähigkeit vermissen, wiewohl nicht geleugnet werden kann, dass er mit seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend" (Frankfurt und Leipzig 1774—76), seinen „Vertrauten Briefen aus Paris" (Hamburg 1804), mit den von ihm begründeten Zeitschriften „Musikalisches Wochenblatt" (1701) und „Berlinische musikalische Zeitung" (1805) sowie mit seinen kleineren Schriften über Musik anregend und fördernd gewirkt hat.[2])

[1]) Allgem. musikal. Zeitung III. Nr. 43 (1801).

[2]) Unter den letzteren seien die „Briefe über die musikalische Poesie" (als Anhang der Schrift „Ueber die deutsche komische Oper" 1774) dem Leser empfohlen, in denen sich Reichardt als denkender, strebsamer und über die Schranken seines Faches hinausblickender Künstler bewährt.

Nachdem der Name unseres Dichterfürsten im Vorstehenden wiederholt aufgetaucht ist, möge hier dem Bedauern Ausdruck gegeben werden, dass es ihm nicht vergönnt gewesen, noch unmittelbarer anregend auf die deutsche Tonkunst zu wirken, als er es mit seinen Singspielen und lyrischen Dichtungen gethan hat. In einer Zeit geboren und aufgewachsen, in welcher die Musik schon längst nicht mehr als wesentlicher Bestandtheil allgemeiner Bildung betrachtet wurde, hatte Goethe seine ohne Zweifel auch für diese Kunst ihm verliehene Anlage unausgebildet gelassen. Wie er diesen Mangel seiner Erziehung in reiferem Alter selbst schmerzlich empfand, zeigen die Worte, mit denen er den Bericht über eine Musikaufführung an Zelter schliesst: „So verwandle ich Ton- und Gehörloser, obgleich Guthörender, jenen grossen Genuss in Begriff und Wort. Ich weiss recht gut, dass mir deshalb ein Drittel des Lebens fehlt. Aber man muss sich einzurichten wissen.“[1]) Unter so bewandten Umständen musste es da, wo Goethe mit Absicht für den Musiker arbeitete, meist bei dem guten Willen bleiben, und wenn seine Singspiele durch Operndichtungen zweiten und dritten Ranges, wie beispielsweise Bretzner's „Belmont und Constanze“ („Die Entführung aus dem Serail“) von der Bühne verdrängt wurden, so war die musikalische Ueberlegenheit dieses Werkes keineswegs die alleinige Ursache: auch der dramatische Gehalt war hier, wie sehr auch die dichterische Form zu wünschen übrig liess, reicher und bedeutender geworden; mit den Gegensätzen der Charaktere eines Osmin und Blondchen, eines Belmont und Pedrillo war eine dramatische Mannichfaltigkeit in die Handlung gekommen, war namentlich auch der musikalischen Charakterisirung ein Gebiet eröffnet, dessen Bedeutung unser grösster Dichter nicht geahnt zu haben scheint. Nachträglich erkannte und bekannte er allerdings seinen Irrthum. Bezüglich des von seinem Freunde Christoph Kayser[2]) componirten Singspiels „Scherz, List und Rache“, auf welches er besondere Hoffnung gesetzt hatte, schreibt er an Frau von Stein, er habe, durch einen dunkeln Begriff des Intermezzo verleitet, das kleinlich

[1]) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter aus den Jahren 1796—1832. Berlin 1834. III. S. 83.

[2]) Christoph Kayser, geb. in Frankfurt 1736, wurde als geschmackvoller Clavierspieler geschätzt und erfreute sich der besonderen Achtung Goethe's, welcher sich bemühte, ihm in München und Wien die Wege zu bahnen, jedoch wie es scheint ohne Erfolg. Später lebte Kayser in Zürich und Winterthur. (Vgl. Jahn „Mozart“ III. S. 78. Anm.)

scheinende Sujet zu einer Unzahl von Singstücken entfaltet, welche von Kayser nach altem Schnitt ausführlich behandelt seien. „Unglücklicherweise“ schliesst er „litt es, nach früheren Mässigkeitsprincipien, an einer Stimmenmagerkeit, es stieg nicht weiter als bis zum Terzett, und man hätte zuletzt die Theriaksbüchsen des Doctors gern beleben mögen, um ein Chor zu gewinnen. Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschliessen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die „Entführung aus dem Serail“ schlug Alles nieder und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.“ [1])

Aus der grossen Zahl der längere oder kürzere Zeit in Deutschland beliebt gewesenen Singspielcomponisten sind noch zu nennen: Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802), Mitschüler und Freund Schiller's an der Stuttgarter Karlsschule, später Dirigent der dortigen Hofcapelle, bekannt durch seine Opern „Die Geisterinsel“ (1798) und „Das Pfauenfest“ (1801) sowie durch seine, später noch zu erwähnenden Balladen; Friedrich Heinrich Himmel (1765—1814), der Nachfolger Reichardt's als königl. Capellmeister in Berlin, angesehener Clavierspieler, wenn auch Beethoven ihn bei seiner Anwesenheit in Berlin etwas von oben herab beurtheilte: „Er besitze ein ganz artiges Talent, weiter aber nichts“ — als Componist durch sein 1804 zum ersten Mal aufgeführtes Singspiel „Fanchon das Leiermädchen“ (Text von Kotzebue) auch über Deutschland hinaus berühmt geworden; endlich Georg Benda (1721—99, ein Vetter des I. 379 genannten Berliner Violinisten Franz Benda) welcher dreissig Jahre als Capellmeister in Gotha wirkte und sich, nachdem er

[1]) Auch Zelter, unter allen Musikern der nächste Geistesverwandte Goethes, musste die Erfahrung machen, dass dem Dichter der Sinn für das musikalisch Wirksame mangelte. Wie Marx („Erinnerungen aus meinem Leben“ S. 170) erzählt, hatte er Goethe veranlasst, ihm den Text zu einer Reformationsfeier zu dichten, worauf dieser bereitwillig eingegangen war und ihm den Entwurf des Gedichtes geschickt hatte. „Allein es zeigte sich, wie in Goethe's Operngedichten, dass der grosse Dichter unbekannt sei mit den Bedingungen eines Musiktextes: der Entwurf holte so weit aus, umfasste so viel Lebensmomente, dass die ausgeführte Musik wenigstens drei Tage und drei Nächte ausgefüllt haben müsste. Sehr leicht war zu helfen, sehr leicht wäre es dem Dichter gewesen, die Einleitung, eine Art Vorgeschichte der Reformation, fallen zu lassen. Allein — Zelter verstummte und das Unternehmen war in hohle Luft aufgegangen.“ Trotz alledem hat Goethe, als der grösste Lyriker unserer Nation, einen bedeutenden Antheil an dem Aufschwung der Tonkunst seiner Zeit, besonders, wie später noch zur Sprache kommen wird, an der Ausbildung des deutschen Liedes.

anfangs italienische Opern componirt hatte, vom Jahre 1775 an, zugleich mit der Begründung des dortigen Hoftheaters, der deutschen Oper zuwandte.

An seinen Namen knüpft sich die Erinnerung an eine zeitweilig mit Vorliebe gepflegte musikalisch-dramatische Kunstgattung, das von ihm erfundene Melodrama, ein recitirtes Drama mit einer die Handlung unterstützenden Instrumentalbegleitung. Benda's erstes derartiges Werk „Ariadne auf Naxos" erregte bei seinem Erscheinen im Jahre 1774 ungemeines Aufsehen, obwohl bereits zwei Jahre zuvor Rousseau ein Melodrama „Pygmalion" in Paris zur Aufführung gebracht hatte, welches Benda übrigens nicht gekannt zu haben scheint. Jedenfalls ist der Ruhm, den er mit der „Ariadne" errang, kein unverdienter, denn sie ist an Kunstwerth der Arbeit Rousseau's weit überlegen, und wenn sie sowie die ihr folgenden Melodramen „Medea", „Almansor und Nadine" u. a. bald nach seinem Tode in Vergessenheit gerathen sind, so war nicht seine Musik die Ursache, sondern das Mangelhafte und Widersprechende der Gattung selbst, welche die Dichtkunst und die Musik nicht zu gemeinsamer Wirkung vereint, sondern neben einander her gehen lässt, je nach der Beanlagung des Hörers zum Nachtheil der einen oder der andern. Nur ein schwach entwickelter Musiksinn wird unter diesen Umständen dem Drama die nöthige Aufmerksamkeit zuwenden können, zumal wenn die Musik so anziehend und fesselnd wirkt, wie es bei der Benda'schen der Fall war, über die sich selbst Mozart mit der höchsten Anerkennung ausgesprochen hat. Von Goethe darf es uns, nachdem wir sein Verhältniss zur Musik als ein wenig intimes kennen gelernt haben, nicht wundern, dass er an der Unvereinbarkeit des gesprochenen Wortes mit dem musikalischen Ton keinen Anstoss nahm und sich gelegentlich auch im Melodrama versuchte: seine „Proserpina" kam auf dem 1776 von ihm, vornehmlich zur Pflege des deutschen Singspiels in Weimar eingerichteten Liebhabertheater mit Musik von Carl Sigismund von Seckendorf zur Aufführung, und wie man annehmen kann, mit gutem Erfolg, denn sie erschien 1815 mit neuer Musik von Carl Eberwein wiederum auf dem Weimarer Theater.[1]

[1]) Die grosse und andauernde Beliebtheit des Melodrama in den Kreisen auch der Höchstgebildeten Deutschlands ist u. a. durch den Beifall erwiesen, den Rousseau's „Pygmalion" noch 1798 auf der von Goethe geleiteten Weimarer Bühne fand; zum Theil galt dieser Beifall allerdings der meisterhaften Darstel-

Ueberblicken wir die bis jetzt gemachten Fortschritte Deutschlands auf dem Wege zur Schöpfung einer nationalen Oper, vergleichen wir das nunmehr Errungene mit den der Lebensfähigkeit entbehrenden Erzeugnissen der Hamburger Oper im Anfang des Jahrhunderts, so dürfen wir die künstlerische Entwickelung unseres Landes eine unerwartet glückliche nennen. Jenes harmonische Zusammenwirken der nationalen Geisteskräfte, wie es uns die Oper in Frankreich gezeigt hat, war allerdings in Deutschland noch nicht möglich, weil hier die fähigsten Dichter und die fähigsten Musiker der heimischen Oper fern standen, oder sich ihr, wie Goethe und Mozart, nur vorübergehend, nur versuchsweise widmeten.[1] Wenn aber auch im deutschen Singspiel dieser Zeit nur ein geringer Bruchtheil der kunstschöpferischen Kraft unseres Volkes zur Verwendung kam, wenn demgemäss sein Einfluss auf den Kunstgeschmack ein beschränkter blieb, so ist derselbe doch ein durchaus heilsamer gewesen, besonders auch deshalb, weil, wie von Dommer[2] richtig bemerkt, das eigentliche Element des Singspiels, die Komik, sich als ein probates Mittel gegen die ebendamals in Deutschland bedenklich überhandnehmende Sentimentalität und falsche Romantik erwies. „Diese heilte viele der an jenen Leckereien der Empfindsamkeit Erkrankten, und machte vieles wieder schlank und gerade, was in verkehrten Lebensanschauungen krumm und krüppelhaft gewor-

lung Iffland's, die nach Goethe's Urtheil „auf die höchste theatralische Würde und Fülle Anspruch machte", und Aug. Wilh. Schlegel zu einem begeisterten Sonett „Der neue Pygmalion. An Iffland" veranlasste.

[1]) Die Verschiedenheit der Stellung des Operndichters in Deutschland und in Frankreich, welche schon bei Besprechung der Gluck'schen Oper hervorgehoben wurde, zeigt sich beim deutschen Singspiel wiederum recht deutlich. Während die französische komische Oper dem Dichter in erster Reihe ihre Entstehung verdankte, und dieser mindestens die gleiche Ehre und den gleichen Vortheil genoss wie der Componist, so setzte man in Deutschland den Erfolg des Werkes allein auf Rechnung des Componisten und der Name des Dichters wurde kaum erwähnt. Dittersdorf sagt in seiner „Lebensbeschreibung" (S. 241) wo er von seiner Laufbahn als Operncomponist und deren glänzender Eröffnung mit dem „Doctor und Apotheker" spricht: „Herr Stephani besorgte das Gedicht". Dass dieser (Stephani d. j., damals Inspicient der Wiener Oper) der Verfasser des Textes war, ist kaum anzunehmen, vielmehr scheint es sich hier nur um die bühnengemässe Zustutzung einer älteren Dichtung zu handeln, ebenso wie bei dem Text der „Entführung", über welchen Mozart (1. Aug. 1781) schreibt: „Nun hat mir der junge Stephani ein Buch zu schreiben gegeben Belmont und Constanze oder Die Verführung (so) aus dem Serail." In diesem Falle aber wissen wir, dass Bretzner der Autor war, welcher die Dichtung kurz zuvor in Singspielform für Johann André verfasst hatte.

[2]) Handbuch der Musikgeschichte S. 528.

den war — nicht immer zwar durch die auserwählt feinsten Mittel; mitunter war schon eine einfache Tracht Schläge hinreichend, dem Lahmen wieder zu einem Sprunge in's Leben zu verhelfen, oder dem Tauben das Gehör für die Stimme der Natur wieder zu geben. Doch gleichviel, sie halfen; unter allen Umständen wirkten Scherz und Komik heilsam, schon durch ihren Gegendruck gegen die krankhafte Empfindelei; und indem sie das Leben von seiner heitern Seite zeigten, wiesen sie zugleich um so deutlicher auf seine ernste hin und wurden eine kräftige Schutzwehr gegen die Verweichlichung.“ So haben denn die Hiller, Dittersdorf und die übrigen um das deutsche Singspiel verdienten Componisten nicht nur für ihre Zeit gelebt, sondern auch den Weg zu der vom Ausland völlig unabhängigen nationalen Oper angebahnt. Schon im Anfang des nächsten Jahrhunderts konnte dies lang ersehnte Ziel erreicht werden, nachdem sich die deutsche Tonkunst zuvor noch auf einem andern Gebiete bewährt hatte, dem der Instrumentalmusik, welches Deutschland unter Führung seiner Meister Haydn, Mozart und Beethoven in Besitz zu nehmen und zu beherrschen berufen war.

VII.

Die Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert.

Mehr als einmal ist in früheren Abschnitten Gelegenheit gewesen, die Fortschritte der Instrumentalmusik zu beobachten; doch konnte dieselbe, in Anbetracht ihrer Abhängigkeit von der Vocalmusik, nur vorübergehend unsere Aufmerksamkeit erregen, bis sie endlich zur Zeit Bach's und Händel's ihrer bisherigen Lehrerin als Nebenbuhlerin gegenüber tritt und sich ihr unter Umständen an Ausdrucksfähigkeit überlegen zeigt. Von nun an werden wir ihren Entwickelungsgang unausgesetzt zu begleiten haben; zum besseren Verständniss desselben aber wenden wir uns noch einmal zurück zu dem Mutterlande der Tonkunst, Italien, welches, obwohl das Land des Gesanges, doch auch zur Ausbildung der Instrumente, ihrer Behandlungsweise und der ihrer Technik entsprechenden Formen die ersten, wichtigen Schritte gethan hat. Hier war es, wo Johannes Gabrieli zuerst den Instrumenten, die sich bis dahin mit Tanz- oder Marschmusik, im besten Falle mit Reproduction von Vocalwerken hatten begnügen müssen,[1])

[1]) Ein Bild dieser Zustände giebt eine Stelle der Selbstbiographie des Goldschmieds und Bildhauers Benvenuto Cellini, wo derselbe bei Erwähnung seiner Fertigkeit im Blasen des Cornetto berichtet, er sei aufgefordert worden, in den Motetten, welche bei der Tafelmusik des Papstes vorgetragen werden sollten,

eigene Formen schuf; wo nach ihm Monteverde die Klangwerkzeuge zu individuellem Leben wachrief, indem er sie zur Betheiligung an den im Musikdrama dargestellten Vorgängen heranzog; hier endlich kam noch in demselben Jahrhundert ein Instrument zur Ausbildung, welches in der Folge für die Entwickelung der gesammten Instrumentalmusik und ihrer Formen von höchster Bedeutung wurde, und ihren Vertretern zu einem Ansehen verhalf, dessen sich bis dahin nur die der Tasteninstrumente zu erfreuen gehabt hatten: die nicht mit Unrecht als Königin des Orchesters bezeichnete Violine.

Bis Mitte des 16. Jahrhunderts scheint die Violine keinerlei Vorrang vor den übrigen Instrumenten des Orchesters gehabt zu haben; weder in den Schriften des Virdung noch des Agricola (I. 78 und 94), noch auch in den ebenfalls von der Instrumentalmusik handelnden Lautenbüchern des Nürnberger Lautenisten Hans Gerle — das erste unter dem Titel „Musica teusch" (so) 1532 erschienen — ist von einer Bevorzugung der Geige die Rede; vielmehr lassen die Angaben über ihre Stimmung, nach Art der Laute in Terzen und Quarten, darauf schliessen, dass sie zu dieser in einer Art von Trabanten-Verhältniss stand und in ihrer Entwickelung der älteren und vornehmeren Genossin folgte.[1]) Auch mag ihre Leistungsfähigkeit gering genug gewesen sein, da sie auf den von Agricola gegebenen Abbildungen noch des Steges entbehrt, welcher indessen zu seiner Zeit nicht mehr unbekannt war, denn er findet sich schon auf einer, im Lautenbuche des Wiener Lautenisten Hans Judenkunig von 1523 abgebildeten „Grossgeige", die übrigens auch in der Form des Resonanzkasten bereits grosse Aehnlichkeit mit den heutigen Streichinstrumenten zeigt.[2]) Dass wenige

den Sopran zu blasen. — Die Dresdener königl. Musikaliensammlung besitzt ein Exemplar der 1610 in Antwerpen erschienenen sechsstimmigen Madrigale von Luca Marenzio, auf dessen Umschlag sich die handschriftliche Bemerkung findet: „Register welche können zum Abblasen gebraucht werden als nachfolgenndt zu Chore Ister Theil" nebst Angabe der Instrumente, durch welche die verschiedenen Nummern der Sammlung zu besetzen sind.

[1]) Die Erinnerung an die einstige Suprematie der Laute lebt noch in der französischen Bezeichnung *Luthier* für „Geigenmacher" fort, in Folge dessen das Mendel-Reissmann'sche „Musikal. Conversationslexicon" naiverweise einen gegenwärtig in Paris lebenden Geigenmacher als „Lautenmacher" bezeichnet (!).

[2]) Beispiele von noch früherer Verwendung des Steges bei Streichinstrumenten giebt Rühlmann in seiner „Geschichte der Bogeninstrumente", wo sich auch (S. 136 und 137) eine übersichtliche Darstellung der Ausbildung des Steges sowie des Bogens von ihren ersten Anfängen an findet.

Jahre darauf in Lanfranco's Schrift „Scintille ossia regole di musica" (1533) der Name *Violino* zum ersten Mal auftaucht, ist für die Geschichte unserer Violine von keiner Bedeutung, denn, wie bereits hervorgehoben wurde, bezeichnet hier wie auch bei der Violetta die Diminutiv-Endung nur eine Modification der Viola, ein kleineres Mitglied der Streichinstrumenten-Familie. Dagegen zeigt eine Stelle in Zacconi's *Pratica di musica* (Venedig 1596), wo der Umfang der verschiedenen Instrumente festgestellt und der des *Violino* als vom ungestrichenen *g* bis zum zweigestrichenen *h* reichend angegeben wird, dass es sich hier bereits um die moderne Violine handelt; denn ihr Tonumfang ist, von dem damals noch unbekannten Lagenwechsel abgesehen, in der That der von Zacconi bezeichnete . Vorschriftsmässig zu praktischem Gebrauch verwendet erscheint die Violine zum ersten Mal in der Oper *Orfeo* von Monteverde (1607), der unter den Instrumenten seines Orchesters „duoi violini piccoli alla francese" nennt, wobei allerdings der Vermuthung Raum bleibt, dass damit die in Frankreich als *Pochette* bekannte, von den Tanzmeistern beim Unterricht benutzte und, wie der Name sagt, in der Tasche zu transportirende Geige gemeint sei. Erst mit der I. 112 erwähnten *Sciagraphia* des M. Praetorius (1619) tritt die moderne Violine wirklich in's Leben ein; die dort gegebenen Abbildungen zeigen sie, abgesehen von der noch immer schwankenden Zahl der Saiten, in ihrer heutigen Gestalt; an Stelle der C-förmigen Schalllöcher sind die *f*-Löcher getreten, der Hals ist frei, schlank und proportionirt geworden, die Bünde, welche bei den älteren Streichinstrumenten und auch noch bei der obenerwähnten „Grossgeige" in Judenkunig's Lautenbuch das Griffbrett verunzieren, sind verschwunden.[1])

Um bis hierher zu gelangen, hatte es selbstverständlich des emsigen Fleisses der Geigenbauer, wie nicht minder des sie beeinflussenden und ermuthigenden Mitwirkens der Virtuosen bedurft. Von diesen schweigt allerdings die Chronik eines Jahrhunderts, welches unter allen Instrumentisten nur die Organisten,

[1]) Vgl. Fétis „Antoine Stradivari", Paris 1856. S. 47.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

allenfalls auch die Lautenisten als Künstler betrachtete und der namhaften Erwähnung würdig hielt;[1]) sie würde auch die Thaten der Geigenbauer todtgeschwiegen haben, wenn diese nicht durch ihre Werke selbst der Nachwelt von sich Kunde gegeben hätten. Zuerst Gasparo Duiffoprugkar aus Tirol (also jedenfalls ein italianisirter „Tieffenbrucker"), der sich 1510 in Bologna niederliess und, wie seine für die Capelle Franz' I. von Frankreich verfertigten, in dortigen Sammlungen noch vorhandenen Violen verschiedener Grösse beweisen, das Geigenbauhandwerk zum Range einer Kunst erhoben hat. In den nächsten Jahrzehnten scheint sich jener bereits erwähnte Process vollzogen zu haben, infolge dessen die gegenwärtig gebräuchlichen, wesentlich nur durch Grösse und

[1]) Aus diesem Schweigen glaubt Rühlmann (a. a. O. S. 267) folgern zu müssen „die grössere Spielgewandtheit habe nicht bei Verbesserung der Instrumente mitgewirkt" wie dies in anderen Fällen beim Fortschritt des Instrumentenbaues stets stattgefunden hat, und er fügt sogar die kühne Behauptung hinzu, es habe zur Zeit der Amati und Gasparo da Salò „noch kein Passagenspiel, überhaupt noch kein einstimmiges Tonspiel gegeben". Mit demselben Rechte könnte man behaupten, es habe während des 16. Jahrhunderts (vor dem Inslebentreten der Monodie um 1595) Niemand einstimmig gesungen, weil die Musikgeschichte davon nichts berichtet; und was das Passagenspiel anlangt, so braucht man sich nur an das, im Wesen der Instrumente begründete und schon in der frühesten Kindheitszeit der Instrumentalmusik beliebt gewesene Zerlegen der gehaltenen Töne des Gesanges in kleinere Zeittheile (das sog. Coloriren oder Diminuiren) zu erinnern, um sich zu überzeugen, dass dasselbe auch zu den Zeiten der Amati etc. nicht vernachlässigt worden ist. Für so einfache, selbstverständliche Dinge bedarf es doch wahrlich nicht der „historischen Belege"! Dass Rühlmann diese (S. 265) vermisst, um sich den „Uebergang der Violen in die Violinen" zu erklären, ist vollends auffallend, da er selbst in den ungemein vollständigen und gewissenhaft ausgeführten Illustrationen zu seinem Werke diese Belege zu deutlichster Anschauung gebracht hat. Dort kann man den Weg der Ausbildung, auf welchem aus den verschiedenen Modellen der Discant-Viola unsere Violine hervorging, Schritt für Schritt verfolgen und inne werden, dass von einer „Erfindung" der Violine ebensowenig die Rede sein kann, wie von der Erfindung der Notenschrift, der Mensuralmusik und anderer Ergebnisse langjähriger, auf verschiedene Individuen und Generationen vertheilter Arbeit. Gern wollen wir dem Caspar Tieffenbrucker, dem Verfertiger der ältesten uns erhaltenen Violinen, die Ehre lassen, den letzten Schritt auf jenem Wege gethan zu haben; wenn aber Niederheitmann („Cremona." Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer. S. 7.) in Bezug auf seine Arbeiten sagt: „Der Fall, dass das erste Specimen eines neu erfundenen Instrumentes gleich das vollendetste gewesen ist, dürfte wohl als ein in seiner Art einziger hervorgehoben werden müssen" — die Geburt der gewappneten Athene aus dem Haupte des Zeus! — so legen wir gegen eine solche Auffassung entschieden Protest ein, wie auch der Meister selbst einem derartigen Uebermaass des Lobes, mit Uebergehung der Verdienste seiner Vorgänger, schwerlich zugestimmt haben würde.

Tonumfang unterschiedenen Arten der Streichinstrumente sich von der früheren Vielheit loslösten, und nun beginnen die Geigenbauer ihre ganze Kraft auf die Vervollkommnung der noch übrig gebliebenen zu concentriren. Die günstigen Ergebnisse dieser Wendung zeigen sich deutlich an den Arbeiten der demnächst die Geigenbaukunst repräsentirenden Schule von Brescia, als deren Haupt Gasparo da Salò zu betrachten ist, so genannt nach seinem Geburtsort, dem Städtchen Salò am Gardasee. Die in den Jahren 1560—1610 entstandenen Instrumente dieses Meisters sowie die seines Nachfolgers, wahrscheinlich auch Schülers J. P. Maggini, dessen Wirksamkeit in die Jahre 1590—1640 fällt, gehören bereits der Glanzepoche des italienischen Geigenbaues an, jener Epoche, deren Erzeugnisse, wie die Kunstwerke des classischen Alterthums, wohl nachgebildet, schwerlich jedoch jemals übertroffen werden können.

Dies gilt in noch höherem Grade von den Arbeiten der wenig später zur Blüthe gelangten Schule von Cremona, wo die Familie Amati durch mehrere Generationen die Geigenbaukunst auf's Wirksamste förderte. Den Stammvater dieser Familie, Andrea Amati, finden wir schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Thätigkeit; seine Instrumente zeichnen sich weniger durch Grösse als durch Lieblichkeit des Tones aus, dem Geschmack einer Zeit entsprechend, welche auch von den übrigen zur Kammermusik verwendeten Instrumenten, den Lauten, Spinetten, Guitarren etc. nur geringe Klangstärke beanspruchte. Wie die Instrumente des Andrea in dieser Hinsicht hinter denen der Brescianer Meister zurückstehen, so auch die seiner Söhne Geronimo und Antonio; ein Sohn des Geronimo dagegen, Nicola Amati (1596—1684), verstand es, ohne die von seinen Vorfahren eingeführten Formen und Verhältnisse zu ändern, in seinen Instrumenten die Fülle mit der Schönheit des Tones zu vereinen, und gilt demnach mit Recht als der verdienstvollste der Familie. Dennoch bezeichnet der Name Amati noch nicht den Höhepunkt der italienischen Geigenbaukunst: diesen erreichte sie mit den Schülern des letztgenannten, Andrea Guarneri, sowie dessen Söhnen Giuseppe und Pietro, vor allem aber mit Antonio Stradivari, der von 1667—1730 jene Instrumente schuf, die an Glanz, Adel und Macht des Tones die Arbeiten seiner sämmtlichen Vorgänger übertrafen und den Geigenbauern aller späteren Zeiten als nachahmungswürdige Vorbilder gegolten haben, besonders die von 1700—1725 entstandenen, welche sich von den früheren, den sog. amatisirten, durch noch

sorgfältigere Arbeit, sowie durch grössere Helligkeit und Stärke des Tones auszeichnen.[1]

Nunmehr traten auch die Violinvirtuosen aus dem unverdienten Dunkel hervor, in welchem sie bis dahin gewirkt hatten, und beginnen eine weit über ihre Specialität hinausreichende Thätigkeit zu entfalten. Es kann nicht zweifelhaft sein, dass das Solospiel auf denjenigen Instrumenten, die zur Darstellung der polyphonen Musik unfähig sind, mit dem Inslebentreten der Monodie einen mächtigen Impuls erhielt und in die richtigen Bahnen gelenkt wurde; welches Instrument aber wäre geeigneter gewesen, mit der Singstimme zu wetteifern, als die Violine? Und indem das Violinspiel im Gesange sein Vorbild fand, musste es auch da zur Blüthe gelangen, wo sich dieser am reichsten entwickelt hatte, in Italien, welches nun wieder einmal alle Nationen überflügelte, Frankreich nicht ausgenommen, wie sehr auch dort seit der Zeit Ludwig's XIV. die Streichinstrumente beliebt und cultivirt waren. Als Verkünder der nun beginnenden Glanzepoche des italienischen Violinspiels erscheint Giovanni Battista Bassani in Padua;[2] von den Leistungen desselben ist jedoch wenig bekannt, und er würde kaum einen Platz in der

[1]) Der hohe, mit dem Alter sich steigernde Werth der Instrumente des Stradivari liegt nicht so sehr in ihrer äusseren Vollendung, hinsichts welcher sie von hervorragenden Geigenbauern der Neuzeit bis zur vollständigen Täuschung nachgeahmt worden sind, als vielmehr in den richtigen Verhältnissen, dem harmonischen Zusammenwirken aller Bestandtheile, ein Ergebniss unermüdlichen Studiums und genialer Begabung. Hier stehen die Nachahmer vor einem Geheimniss, welches auf dem Wege der Berechnung nicht zu ergründen ist, so wenig wie die akustischen Eigenschaften eines Saales durch Maass und Zahl im Voraus bestimmt werden können. Uebrigens kommt bei den alt-italienischen Geigen auch die Qualität des Holzes in Betracht, in dessen Auswahl und Behandlung die damaligen Meister mit besonderer Sorgfalt verfuhren, und nicht minder der zu seiner Conservirung verwendete Lack, den man in gleicher Durchsichtigkeit und Festigkeit herzustellen sich bis zur Gegenwart vergebens bemüht hat. Niederheitmann spricht (a. a. O. S. 18) die Vermuthung aus, dass die Stoffe, die den alten Meistern bei Bereitung des Lackes zu Gebote standen, nicht mehr existiren. „Es hat sich herausgestellt, dass bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts ein Baum in Oberitalien cultivirt wurde, der einen vorzüglichen Balsam lieferte; es war die Balsamfichte, *pinus balsamea*. Da dieser Baum durch das Abzapfen seines Harzes einging und wegen seines schlechten Nutzholzes nicht weiter angepflanzt und gezogen wurde, so liegt vielleicht in seinem Verschwinden die Auflösung des Räthsels und möglicherweise der Verfall der italienischen Geigenbaukunst."

[2]) Vereinzelt treten schon vor ihm namhafte Violinisten an die Oeffentlichkeit, wie der Mantuaner Carlo Farina, von 1626 an in der Kursächsischen Capelle angestellt, der Brescianer Giambattista Fontana (gest. 1630) u. a. (Vgl. Wasielewski „Die Violine und ihre Meister." S. 196).

Musikgeschichte beanspruchen dürfen, wäre er nicht der Lehrer desjenigen Künstlers gewesen, dem die Violine und ihre Literatur Alles zu danken hat, des Arcangelo Corelli (geb. 1653 zu Fusignano, unweit Bologna, gest. 1713 zu Rom). Dieser mit Recht als der Schöpfer des modernen Violinspiels zu betrachtende Meister erhielt seine Ausbildung in der Composition zu Rom durch Simonelli, Mitglied der päpstlichen Capelle, und begab sich dann auf Reisen, zuerst nach Paris, wo er, wie es scheint, neben Lully nicht zur Geltung kommen konnte. Von hier wandte er sich nach Deutschland und trat in den Dienst des Herzogs von Bayern, kehrte aber Ende 1681 in sein Vaterland zurück, um von nun an seinen Aufenthalt bleibend in Rom zu nehmen. Hier fand er einen umfassenden Wirkungskreis als Virtuose und Componist, hauptsächlich bei den jahrelang von ihm geleiteten Privatconcerten im Palaste des Musikmäcens Cardinal Ottoboni, wo eine künstlerisch hochgebildete Zuhörerschaft sein seelenvolles Spiel und seine gediegenen Compositionen zu würdigen wusste, ohne von ihm Beweise überraschender Kunstfertigkeit zu verlangen. Diese war auch in der That nicht Corelli's starke Seite. Der früher genannte Violinist N. A. Strunk (I. 340) hat ihn bei seinem Aufenthalt in Rom durch seine Kunststückchen in Erstaunen setzen können,[1]) und in Neapel kam er einmal in arge Verlegenheit, als er wiederholt in einer Passage stecken blieb, welche die dortigen Orchestermusiker ohne Mühe ausführten. Auch Händel's Musik machte ihm Schwierigkeit, so dass derselbe ihm bei einer Probe seiner Serenata *Il trionfo del tempo*, deren Ouvertüre er feuriger gespielt wünschte, das Instrument aus der Hand riss und ihm die betreffenden Stellen vorspielte, worauf der bescheidene Corelli ohne Umschweife erklärte: „Ma, caro Sassone, questa musica è nel stile francese, di ch'io non m'intendo.“ Nichtsdestoweniger war sein Ruhm unbestritten und von Jahr zu Jahr im Zunehmen; in Italien wurde er als „Virtuosissimo di violino e vero Orfeo de' nostri tempi“ gepriesen,[2]) und in Deutschland genoss er keines geringern Ansehens, auch noch nach seinem Tode, wie denn Mattheson ihn in seinem „Capellmeister“ den „Fürsten aller Tonkünstler“ nennt und seine

[1]) Vgl. Walther, musikal. Lexicon S. 583, wo berichtet wird, Strunk habe auf einer verstimmten Violine dergestalt gespielt, dass Corelli in die Worte ausgebrochen sei: „Herr, ich werde hier der Erz-Engel (Arcangelo) genannt, Ihr aber mögt wohl der Erz-Teufel darauf heissen.“

[2]) Vgl. Gasparini „Armonico pratico al cembalo“.

„unvergleichliche Geschicklichkeit in der zum Kammer gehörigen Instrumental-Schreib-Art“ preist.[1])

Wirklich verdienen Corelli's Compositionen dieses Lob in vollem Maasse, sein Erstlings-Opus, die 1683 und 1689 erschienenen *Sonate da chiesa à tre* nicht minder als die darauf folgenden *Sonate da camera à tre* (1685), die *Sonate à Violino e Violone o Cembalo* (1700) und die *Concerti grossi à 7.* (1712). In ihrer edlen Einfachheit und stilvollen Schönheit bilden sie das wahre Fundament der gesammten späteren Instrumentalmusik, wenn auch deren Formen bei ihm noch unfertig, zum Theil nur angedeutet erscheinen. Seinem jüngeren Collegen Antonio Vivaldi (geb. zu Venedig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zeitweilig Capellmeister des Landgrafen von Hessen-Darmstadt, nach 1713 Director des Conservatoriums Della Pietà zu Venedig, wo er 1743 starb) war es vorbehalten, nach dieser Seite hin einen weiteren Schritt zu thun. Bei seinen Zeitgenossen scheint Vivaldi vornehmlich als dramatischer Componist geglänzt zu haben, denn er brachte (nach Fétis) 28 Opern auf verschiedenen Bühnen Italiens zur Aufführung; für uns aber liegt seine Bedeutung auf dem Gebiete der Kammermusik, und hier hat er sich ein besonderes Verdienst erworben durch die Ausbildung des Kammerconcerts für eine Solovioline mit Begleitung des Orchesters in einer Form, die für lange Zeit mustergültig blieb und in die der modernen Sonate unmittelbar hinüberleitete; dass es sich hierbei um einen Fortschritt von ungewöhnlicher Tragweite handelte, konnte den Einsichtigeren unter seinen Kunstgenossen nicht verborgen bleiben, wie denn Seb. Bach die Concerte Vivaldi's hoch genug schätzte, um sie zu copiren, für das Clavier zu arrangiren und sie einer seiner bedeutendsten Schöpfungen zu Grunde zu legen: dem sog. Italienischen Concert, welches sich in der Form ihnen anschliesst und, als das einzige Werk des Meisters in Sonatenform, ausser dem künstlerischen auch einen historischen Werth hat.[2])

[1]) Mattheson fügt hinzu, dass er in den holländischen Kirchen während der Vesper-Andacht Corelli's Sonaten „nicht nur von den Organisten allein, sondern auch von einem Violinen-Concert, welches zur Uebung der Kunstbeflissenen oft angestellt wird,“ mit Vergnügen gehört habe.

[2]) In seinen Sonaten für Solo-Violine folgt Bach mehr dem Princip der Suite als dem der neueren Sonate, ausser, wie Spitta (Bach I. S. 685) hervorhebt, in den drei viersätzigen, deren Grundschema ein dreisätziges ist: „Das erste Adagio schliesst sich mit dem folgenden Allegro zu einer Einheit zusammen und leitet in der Mehrzahl der Fälle durch ein Auslaufen in den Dominantaccord

Es ist hier der Ort, die mit Ausbildung der Instrumente und des Instrumentenspiels entstandenen cyclischen Musikformen näher zu betrachten, nach von Dommer's bündiger Definition[1]) „eine Vereinigung mehrerer verschiedener, der äusseren Gestaltung, Zeitbewegung, Tonart und inneren Durchbildung nach in sich selbständig abgeschlossener Sätze, von denen ein jeder jedoch nicht als ein Vollständiges für sich allein, sondern als Glied eines ästhetischen Zusammenhanges gelten, und zum ganzen Werke in einem ähnlichen Verhältniss stehen soll, wie die einzelne Phase eines inneren Erlebnisses zu dessen ganzem Verlauf." Der Ursprung dieser Formen fällt in die Zeit, welche die Instrumentalmusik noch nicht als selbständige Kunst gelten liess, und ist auf die Gewohnheit der Stadtpfeifer zurückzuführen, ihr im Wesentlichen aus Tänzen bestehendes Repertorium gelegentlich auch ohne Tänzer, zum Zweck rein musikalischer Unterhaltung hören zu lassen, wobei es denn nahe lag, mehrere derartige Musikstücke zu einer Gruppe zu vereinigen. So trat die älteste der cyclischen Formen, die Suite, in's Leben, deutsch Partie oder Parthey, italienisch Partita genannt,[2]) bei welcher der innere Zusammenhang der Sätze selbstverständlich nur ein sehr lockerer war, so dass diese

geradezu in dasselbe hinüber; die Verschiedenheit von der modernen Sonate besteht also nur im Stil der einzelnen Sätze, im übrigen sind die Verhältnisse gleich. Hier wie dort wird dem ersten Tonbilde ein zweites, nach allen Seiten contrastirendes gegenüber gestellt, den verschiedenen Inhalt beider sucht der Schlusssatz in sich aufzulösen; hier wie dort ruht das grössere musikalische Gewicht auf dem ersten Allegrosatz, während das Finale nach Form und Inhalt leichter bemessen ist. Das vorbereitende, wie zum Kampfe sich sammelnde Einleitungs-Adagio endlich ist für die spätere Sonate zwar nicht als unumgänglich nothwendig erachtet worden, aber in ihren bedeutendsten Gattungsmustern, zumal den Orchestersymphonien doch fast immer beibehalten, wenn auch in abgekürzter Fassung; ebenso ist schon hier das einleitende Adagio in der Anlage von dem mittleren scharf unterschieden, es bewahrt durchaus ein präludirendes Wesen, wogegen das zweite als festgefügtes Musikstück auftritt."

[1]) S. von Dommer „Elemente der Musik" S. 283.

[2]) Nach Mattheson („Capellmeister" S. 232) verstand man unter Partita in Italien eine „Aria mit und ohne Verdoppelungen" (Variationen). „Sie ist gemeiniglich eine kurze, in zween Theile unterschiedene, singbare, schlechte (schlichte) Melodie, die nur mehrentheils darum so einfältig aufgezogen kömmt, dass man sie auf unzehlige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewohl mit Beibehaltung der Grund-Gänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen." Wie er hinzufügt, war zu Froberger's Zeit „dieser Partiten-Geist dermaassen eingerissen, dass nicht nur auf besondere kleinere Arien wenigstens ein halb Dutzend Variationen herhalten mussten, sondern selbst die Allemanden, Couranten etc. damit angesteckt wurden und nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und vielgeschwänzte Noten davon kamen."

Form den Namen einer cyclischen im engeren, oben bezeichneten Sinne kaum beanspruchen kann, wenn sich auch in der bestimmten Reihenfolge der Tänze ein Streben nach künstlerischer Einheitlichkeit kund giebt. Diese Folge, sowie die Zahl der Sätze wechselten im Laufe der Zeit vielfach; um 1700 scheint die Vierzahl und die Ordnung *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue* allgemein beliebt gewesen zu sein.[1]) Mit Hinzufügung weiterer Tänze, Ciaconna (Chaconne), Passacaglia (Passecaille), Gavotte, Bourré etc. konnte die Suite begreiflicherweise an Festigkeit des innern Zusammenhanges nicht gewinnen, doch hielt man auch jetzt an dem Grundsatze fest, das Ganze mit einem heitern, bewegten Satze, wie z. B. die Gigue, zu schliessen.

Will man der Suite eine bestimmte Heimath zuweisen, so dürfte Deutschland das grösste Anrecht auf sie haben, da hier die Befähigung und Neigung zur Bearbeitung fremder Tanzformen schon frühzeitig vorherrschend war. Auch mag, wie Spitta (Bach I. 681 ff.) bemerkt, der dreissigjährige Krieg bei allem Elend, welches er bewirkte, dieser Kunstgattung dadurch förderlich geworden sein, dass er die Kriegsvölker aller Länder auf deutschem Boden durcheinander wirbelte und jener Neigung reiche Anregung bot. Um aber die Suite zu einer eigentlichen Kunstform auszubilden, dazu waren die Stadtpfeifer nicht die geeigneten Kräfte; denn ungeachtet aller Verbesserung, die ihre bürgerlichen Verhältnisse seit dem Mittelalter erfahren hatten, war ihre Gesellschaftsstellung doch noch eine zu gedrückte, als dass in ihren Kreisen der Aufschwung zu einer wahrhaft künstlerischen That irgendwelcher Art möglich gewesen wäre.[2]) Um

[1]) In Kuhnau's „Musikalischem Quacksalber" (1700) beklagt sich Jemand „die ihm zugesandten Stücke bestehen nur aus Allemanden und Couranten, die Sarabanden und Giguen mangeln allezeit daran". Dieselbe Reihenfolge muss noch 37 Jahre später gültig gewesen sein, denn um diese Zeit schreibt Mattheson („Kern melodischer Wissenschaft" S. 121) „In Clavier-, Lauten- und Violdagamben-Sachen gehet die *Allemanda*, eine aufrichtige teutsche Erfindung, vor der *Courante*, sowie diese vor der *Sarabanda* und *Gigue*, her etc., welche Melodien-Folge man, mit einem Nahmen, die Suite nennet."

[2]) Von der Aufhebung der Rechtlosigkeit abgesehen, werden die Instrumentalmusiker dieser Zeit in nicht viel grösserem Ansehen gestanden haben, als einst die „fahrenden Leute". Sie bildeten in den Augen der Mehrheit nach wie vor eine Menschenklasse, die man sich am liebsten vom Halse hielt oder mit der man besonders wenig Umstände zu machen brauchte, wenn die Berührung mit ihr nicht zu vermeiden war, und Fälle wie der von Schubiger („Musikalische Spicilegien" S. 163) mitgetheilte, dass der Stadtrath von Constanz 1443 den von ihm angestellten Thurmwächtern 5 Schillinge zu einem Eimer Wein gegeben, „damit

Mitte des 17. Jahrhunderts aber, gerade um die Zeit des Erblühens der Instrumentalmusik in Italien und Frankreich, lag Deutschland derart darnieder, dass kaum an den Fürstenhöfen, geschweige in bürgerlichen Kreisen an eine Ausschmückung des Lebens mittelst der Kunst gedacht werden konnte, infolge dessen die Tänze der Stadt- oder Kunstpfeifer, wenn nicht verstummen, so doch auf niedrigster Entwickelungsstufe stehen bleiben mussten. Es bedurfte der Clavierkünstler, lesen wir weiter bei Spitta, um diese Tanzweisen-Cyclen aus dem Bereiche des verwilderten deutschen Kunstpfeiferthums in die stillen reinlicheren Räume der Hausmusik hinüber zu retten, und besonders waren es die Franzosen, deren Sinn für scharf ausgeprägte Rhythmik sich durch die Tanzgebinde angezogen fühlte. Aus ihren Händen kehrte die „Parthey" als „Suite" nach Deutschland zurück, um hier im 18. Jahrhundert durch J. S. Bach zur höchsten Vollendung zu gelangen.

Der Suite, als eine Folge locker zusammenhängender, unter sich nur durch den Bewegungscharakter contrastirender Sätze, steht die Sonate gegenüber, deren Sätze, bei aller äusseren Verschiedenheit, doch in festem innern Zusammenhange stehen und ein organisches Ganzes bilden. Freilich erscheint sie nicht sofort in dieser Gestalt, musste vielmehr seit der Zeit des J. Gabrieli und seiner, von ihm „Sonaten" betitelten kurzen Orchester-Einleitungssätze (I. 77) mehr als eine Wandlung erfahren, um überhaupt als Form künstlerische Bedeutung zu gewinnen. Bei Praetorius (Syntagma III. 22) wird sie ganz allgemein als ein „Instrumentalstück" bezeichnet: „Sonata a sonando wird also genennet, dass es nicht mit Menschen Stimmen, sondern allein mit Instrumenten musicirt wird" und an anderer Stelle heisst es „dass mit dem Worte Sonata oder Sonada der Trommeter zu Tisch- und Tanz-Blasen benannt werde"; als wesentliche Charakter-Eigenschaft dieser Sonaten hebt Praetorius hervor, dass sie, im Gegensatz zur lebhaft bewegten Canzone „gar gravitetisch und prächtig uff *Motetten* Art gesetzt seynd." Auch die späteren

sie zur Weihnachtszeit nicht durch die Gassen zögen und vor den Häusern um's gute Jahr blasen würden", mögen auch späterhin noch häufig gewesen sein. Dass man wie hier so auch anderwärts an dem Grundsatze festhielt „Cantores amant humores" beweist die, Anfang des 16. Jahrhunderts einem Florentiner Gesandten ertheilte Instruction, die Trinkgelder für die Unterbeamten des fremden Hofes betreffend, welche schliesst: „Den Trompetern gebt ihr nichts, aber ihr bietet ihnen zu trinken an." (A. von Reumont, „Beiträge zur Italienischen Geschichte." I. 265.)

Schriftsteller geben uns von der Sonate noch kein bestimmtes Bild, da sie die Begriffe Sonate, Suite und Symphonie ganz willkürlich vermischen. Brossard meint in seinem 1703 erschienenen *Dictionaire de musique*, die Sonaten seien eigentlich grosse Stücke, Phantasien, Präludien oder Variationen, in denen der Componist seine Einbildungskraft auf's Freieste walten lasse. Noch bei Rousseau ist die Suite mit der Sonate gleichsam identificirt, denn er würdigt in seinem *Dictionaire* die erstere nicht eines Wortes, sondern verweist den Leser einfach auf den Artikel „Sonate". Ueber diese selbst aber drückt er sich ebenso unklar aus, wie seine Vorgänger. Zunächst erfahren wir, dass sie gewöhnlich für ein einzelnes Instrument mit Begleitung eines Continuo gesetzt ist und den Zweck hat, dasselbe möglichst glänzen zu lassen. Weiter ist von Sonaten in Trioform die Rede, bei den Italienern Sinfonia, und wenn noch mehr als drei Instrumente betheiligt sind, Concerto genannt. Am Schlusse des Artikels werden die beiden in Italien üblichen Hauptgattungen der Sonate erwähnt, die Sonata da Camera, bestehend in liederartigen Sätzen und Tänzen „ungefähr das, was man in Frankreich Suiten nennt" und die Sonata da Chiesa, die mit einem Adagio beginnt und nach verschiedenen Mittelsätzen mit einem Allegro schliesst, übrigens sich durch einen dem Orte angemessenen Ernst und durch den fugirten Stil von der ersteren unterscheidet. Die gleiche Unklarheit über den Begriff der Sonate herrscht bei den deutschen Theoretikern dieser Epoche, von denen hier nur Scheibe[1]) genannt sei, der sie in Trios und Quadros (für drei und vier Instrumente) eintheilt, indessen auch fünf- und mehrstimmige Stücke zur selben Gattung rechnet. Die Solosonate eignen sie jedoch alle (auch schon Brossard) vorzugsweise der Violine zu und geben somit, wenn sie auch Corelli's Namen nicht nennen, demselben doch stillschweigend die Ehre, mit der Ausbildung dieser Form vorangegangen zu sein.

Entschiedener als in der ältern Sonate tritt der Charakter der cyclischen Form, sofern wir als ihr Hauptmerkmal den ästhetischen Zusammenhang der Sätze festhalten, im Concert hervor. Anfangs zwar befinden wir uns hier in derselben Ungewissheit wie der Sonate gegenüber. Der ursprünglichen Bedeutung, der Ableitung von *certare*, streiten, entsprechend, verstand man vom Jahre 1600 an, seit dem Aufkommen der Monodie, unter „Concert" jede Art von Vocal- und Instrumentalmusik, in welcher eine

[1]) Critischer Musikus. 74. Stück. S. 675.

oder mehrere Stimmen Gelegenheit fanden, sich hervorzuthun, mit den anderen um die Herrschaft zu streiten. In diesem Sinne konnten die dem Leser bereits bekannten, um 1595 entstandenen *Concerti da chiesa* von Viadana (I. 102), in denen alle Stimmen als Hauptstimmen, durchaus obligat gehalten sind, ihren Namen mit Recht führen, wenn auch sie sowie die gleichzeitigen Instrumental-„Concerte“ mit dem modernen Concert nicht einmal die Mehrsätzigkeit gemein haben. Anders das um Ende des 17. Jahrhunderts in Aufnahme gekommene *Concerto da camera* für ein Soloinstrument mit Begleitung des Orchesters, welches hinsichts der Dreizahl der Sätze sowie deren Folge und inneren Zusammenhanges mit dem heutigen Concert in Sonatenform übereinstimmt. Als die ersten Werke dieser Art nennt Quanz die Concerte des Violinspielers Giuseppe Torelli (um 1701 Concertmeister in Anspach, gest. 1708), dem dabei wahrscheinlich die Opernouvertüre des A. Scarlatti, bestehend aus drei Theilen, einem langsamen zwischen zwei lebhaften, als Vorbild gedient hat.[1]) Von geringerem Kunstwerth ist eine dritte Art des Concerts, das bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts von allen Kammermusik-Componisten, namentlich auch von Händel mit Vorliebe gepflegte *Concerto grosso*, in welchem mehrere Soloinstrumente, meist Violinen, concertiren und vom gesammten Orchester begleitet sowie gelegentlich abgelöst werden. Neben Vivaldi, der auf diesem Gebiet ebenso Bedeutendes geleistet hat, wie auf dem des Soloconcerts, nennt Mattheson („Kern melodischer Wissenschaft“ S. 124) als einen der würdigsten Vertreter des *Concerto grosso* den Violinisten Francesco Venturini (um 1732 Concertmeister in Hannover). Eine besonders günstige Meinung hat übrigens Mattheson nicht von dieser Gattung, denn er behauptet, „die Wollust führe in ihr überflüssig die Herrschaft. Auf die vollständige Besetzung kömmt bei diesen Concerten sehr viel an, ja, man pflegt sie bis zur Unmässigkeit hinauf zu treiben, so dass es fast einer reichen Tafel zu vergleichen ist, die nicht für den Hunger, sondern zum Staat und zur Ueppigkeit gedeckt zu sein scheint.“ Hiermit sind die Mängel dieser Kunstform und die Irrwege, zu denen sie verleitete, klar genug angedeutet; und

[1]) Auch die moderne Symphonie darf als Abkömmling der italienischen Opern-Ouvertüre gelten; denn nachdem man bei zunehmender Liebhaberei für die Instrumentalmusik angefangen hatte, jene Ouvertüren auch ausserhalb des Theaters concertmässig vorzutragen, genügte ihre knappe Form bald nicht mehr für den immer reicher werdenden Inhalt, in Folge dessen ihre drei Theile sich trennten und zu besonderen Sätzen gestalteten.

in der That führte die Sucht nach massenhaften Klangwirkungen und Ueberladung mit Nebensächlichem die Componisten des *Concerto grosso* bald nach Händel soweit von der Kunstwahrheit abseits, dass dasselbe mit dem weiteren Fortschritt der Kammermusik den gehaltvolleren Bildungen weichen und verschwinden musste.

Kehren wir zu den italienischen Meistern der Violine und des von ihr ausgegangenen Kammerstils zurück, so sind zunächst zwei Schüler des Corelli zu nennen, die, nach Seiten der Technik wenigstens, die Ausdrucksmittel ihres Instrumentes noch vermehrt haben. Der eine ist Francesco Geminiani (geb. zu Lucca um 1680, gest. zu Dublin 1762), welcher von 1714 an in England wirkte, wo er zu den beliebtesten Instrumental-Componisten gehörte und als solcher von Vielen selbst über Händel gestellt wurde; der andere Pietro Locatelli (geb. zu Bergamo 1693, gest. zu Amsterdam 1764) viel bewundert von seinen Zeitgenossen wegen seiner ausserordentlichen Fertigkeit namentlich in Doppelgriffen und im mehrstimmigen Spiel, in dieser Hinsicht ein Vorläufer Paganini's, der seine Compositionen mit Vorliebe studirt haben soll. Neben ihnen glänzte als einer der würdigsten Nachfolger Corelli's Francesco Maria Veracini (geb. zu Florenz 1685, gest. bei Pisa um 1750). Dieser wusste sich nicht nur in Dresden, wo er von 1720 an in der damals schon als unübertrefflich geltenden Hofcapelle einige Jahre angestellt war, sondern auch später in dem concurrenzreichen London Achtung und Verehrung zu erwerben; noch mehr aber spricht für seine Bedeutung, dass der weitaus grösste italienische Geiger der auf Corelli folgenden Generation, Giuseppe Tartini (geb. 1692 zu Pirano in Istrien, gest. 1770 zu Padua) durch ihn in seinem Studium überwiegend beeinflusst worden ist. In wessen Schule Tartini seine Ausbildung erhalten hat, wird aus seinen Biographien nicht ersichtlich, wie viel dieselben auch von seinem bewegten Leben zu berichten wissen. Wie es scheint, hat er das Violinspiel längere Zeit nur als Liebhaber betrieben, bis er Veracini gehört hatte und, in dem Wunsche es diesem gleich zu thun, sich in der Folge ernsten Studien hingab. Von nun an muss seine Entwickelung eine eben so schnelle als sichere gewesen sein; jedenfalls zählte er 1723 schon zu den Berühmtesten seines Faches, denn in diesem Jahre finden wir ihn unter den Instrumental-Celebritäten, welche nach Prag berufen waren, um bei den dort zur Feier der Krönung Carl's VI. veranstalteten Musikfestlichkeiten (I. 366) mitzuwirken. Quanz, der ihn bei dieser Gelegenheit hörte, ist voll des Lobes seiner Kunst-

fertigkeit: „Die Triller, sogar die Doppeltriller, schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte, sowohl in geschwinden als langsamen Stücken viele Doppelgriffe mit unter, und spielte gern in der äussersten Höhe.“[1] Wenn Quanz andererseits Tartini's Geschmack tadelt und die Seele in seinem Spiel vermisst, so scheinen seine Compositionen dies Urtheil Lügen zu strafen, denn sie gehören zu dem Innigsten und Tiefsten der gesammten Violinliteratur. An Formvollendung überragen sie jedenfalls die seiner Vorgänger um ein Bedeutendes: Die bei Corelli noch suitenartig-bunte Sonate hat unter Tartini's Händen diejenige Gestalt gewonnen, in welcher sich ihr auf Satz, Gegensatz und Wiedervereinigung gegründetes Formprincip bereits in völliger Reinheit darstellt.

Auch als Theoretiker hat sich Tartini einen Namen erworben durch das von ihm auf Grundlage der Combinationstöne aufgestellte, in seinem 1754 zu Padua erschienenen *Trattato di musica* veröffentlichte Harmoniesystem. Diese erklingen, wenn zwei Töne gleichzeitig kräftig und gleichmässig angegeben werden, als tiefere Begleit-Töne, und zwar bei den einfachen harmonischen Intervallen in folgender Weise:



Combinations-Töne.

Es liegt auf der Hand, dass dies System an praktischem Werth hinter dem des Rameau, welches den Ursprung der Accorde auf das Mitklingen der Obertöne zurückführt (I. 233),

1) Vgl. Quanz „Lebenslauf“ in Marpurg's „Beiträgen“ I. 197. Quanz' Erstaunen über Tartini's Spiel „in der äussersten Höhe“ erklärt sich dadurch, dass das Griffbrett der Violine zu seiner Zeit bedeutend kürzer war als gegenwärtig, und dass bis auf Tartini, der demselben seine jetzige Gestalt gab, die höheren Tonlagen unbenutzt geblieben waren. (Vgl. auch das S. 97 über den Tonumfang der Violine Gesagte.) Was Tartini's Trillerfertigkeit anlangt, so giebt seine neuerdings wieder beliebt gewordene „Teufelssonate“ mit ihren auch beim heutigen Stande der Technik schwer zu überwindenden Trillern von derselben einen genügenden Beweis. Die allbekannte Anekdote von der Entstehung dieses Werkes in Folge eines Traumes, in welchem dem Künstler der Teufel erschien und es ihm vorspielte, soll, wie Fétis berichtet, von ihm selbst dem Astronomen Lalande mitgetheilt worden sein.

weit zurücksteht, und dass es, auch abgesehen von der Unklarheit der Darstellung, keine Verbreitung finden konnte. Uebrigens kann Tartini nicht einmal die Priorität der Entdeckung der Combinationstöne beanspruchen, da dies akustische Phänomen bereits 1745 von dem Lobensteiner Organisten Georg Andreas Sorge in seinem „Vorgemach der musikalischen Composition" besprochen wird, ja, sogar noch zwei Jahre früher dem Franzosen Romieu bekannt gewesen ist, der, wie Laborde (Essai III. 664) berichtet, 1743 der Akademie der Wissenschaften in Montpellier ein Mémoire vorgelegt hat, betitelt „Nouvelle découverte des sons harmoniques graves, dont la résonnance est très sensible dans les accords des instruments à vent."[1])

Von grösstem Erfolg war Tartini's praktische Lehrthätigkeit. Die Schule, die er 1728, nach längeren Reisen und dreijährigem Dienst in der Capelle des böhmischen Fürsten Kinsky, zu Padua eröffnete, gelangte unter seiner Leitung zu einem europäischen Ruf, und mit Recht konnte man ihn den *Maestro delle nazioni* nennen, da die Violinspieler aller Länder sich um seinen Unterricht bewarben. Von seinen Schülern sind ihm am nächsten gekommen Pietro Nardini (1722—1793) und Gaetano Pugnani (1727—1803), auf welchen letzteren freilich die Turiner Schule noch grösseres Anrecht hat, da er dort seine Ausbildung erhielt und erst, nachdem diese nahezu vollendet war, den Unterricht Tartini's genoss. In Turin war schon zu Corelli's Zeit das Violinspiel eifrig gepflegt worden, unter dessen Schüler Giovanni Battista Somis (1676—1763) aber zählte ihre Schule zu den berühmtesten Italiens.[2]) Nach ihm wurde Pugnani, der von

[1]) Ausführliches über diesen Gegenstand findet man in Helmholz' „Tonempfindungen". 3. Aufl. S. 239 ff.

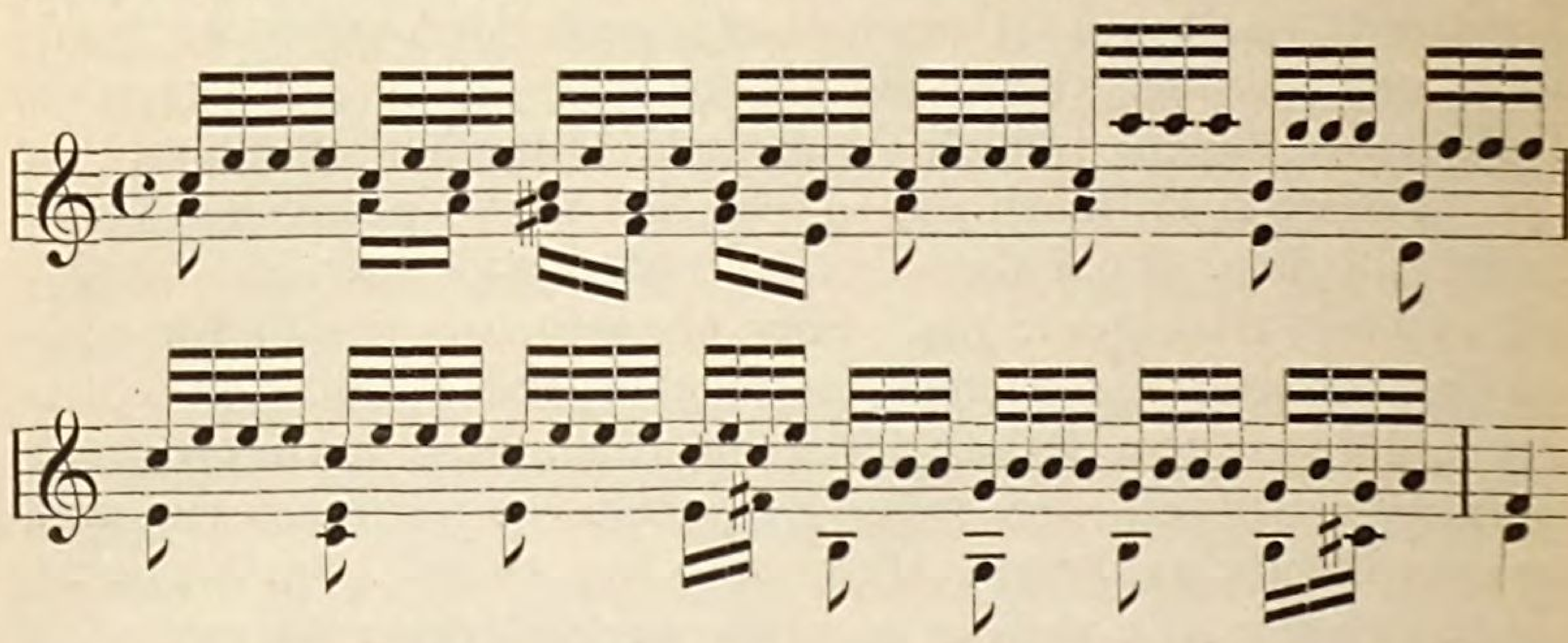
[2]) Vgl. Giulio Roberti „La capella regia di Torino" (Turin 1880), wo man bereits 1648 einen Innocenzo Somis als Ahnherrn der Violinistenfamilie dieses Namens antrifft. Des Weiteren finden sich daselbst bemerkenswerthe Angaben, die Entwickelungsphasen des Streichorchesters betreffend. Im 17. Jahrhundert erscheint dasselbe in Turin noch als eine Copie des französischen unter Ludwig XIV., denn in einem Document von 1699 ist es *Banda dei violoni* genannt (letzteres Wort augenscheinlich dem französischen *Violon* nachgebildet und nicht als das italienische *Violone*, grosse oder Bassgeige aufzufassen), und nach alter Art in die Kategorien *Soprani, Contralti, Tenori, Quinte, Basse* getheilt. Im Jahre 1715 ist das Wort *Banda* verschwunden, und neben den *Violoni* wird der *Contrabasso* genannt, zwei Jahre später aber tritt der Name *Violino* an Stelle des *Violone*. Die Eintheilung der Streichinstrumente nach den Klassen der menschlichen Stimme wird erst 1732 aufgegeben, die Violinen theilen sich in erste und zweite, und der Name *Viola* bleibt der Tenorgeige.

1770 bis zu seinem Tode als erster Violinist der Turiner Capelle angehörte, das Haupt dieser Schule, und ihm dankt wiederum der letzte grosse Meister des italienischen Violinspiels, J. B. Viotti (1753—1824), seine Ausbildung. Mit diesem, dem wir später noch in Frankreich begegnen werden, geht die Kunst des Violinspiels auf die Franzosen über, und nur die phänomenale Erscheinung Paganini's konnte in unserm Jahrhundert noch einmal und vorübergehend die Erinnerung an die so lange von Italien auf diesem Gebiete behauptete Herrschaft erneuern.

Während in Italien mit Corelli eine neue Epoche des Violinspiels begann, stand dasselbe in Deutschland noch auf verhältnissmässig niedriger Stufe. Hier erscheint als der älteste namhafte Vertreter der Violine der Salzburger Capellmeister Heinrich Franz von Biber (geb. um 1640, gest. nach 1704), bemerkenswerth als der erste Componist von Violinsonaten, denn er veröffentlichte bereits 1681, also vor Corelli, ein Werk *Sonatae Violino solo*, dem es an reich ausgebildetem Passagenwerk, Doppelgriffen auf zwei, auch drei Saiten nicht fehlt, das aber an Gedankentiefe und Melodienreichthum den Vergleich mit den Arbeiten des italienischen Meisters nicht aushält. Das Streben, durch technische Kunststücke in Erstaunen zu setzen, kennzeichnet auch die beiden I. 338 genannten Dresdener Violinisten Johann Jacob Walter, Autor des 1694 zu Mainz erschienenen „*Hortulus chelicus*, das ist wohlgepflanzter *Violini*scher Lust-Garten, darin allen Kunst-Begierigen *Musicali*schen Liebhaberen der Weeg zur Vollkommenheit durch *curiö*se Stück und annehmliche *Varietät* gebahnet, auch durch Berührung zuweilen zwey, drey, vier Seithen auff der *Violin* die lieblichiste Harmonie erwiesen wird,"[1] und Johann Paul von Westhoff (gest. 1705, nach einem abenteuerlichen, in Gerber's „Neuem Lexicon der Tonkünstler" ausführlich beschriebenen Leben, als Kammersecretär und Hofmusikus in Weimar) von dem 1694 in Dresden

[1]) Aus der Schlussnummer dieses Werkes „Serenata à un Coro di Violini, Organo tremolante, Chitarrino, Piva (Sackpfeife), Trombe e Timpani, Lira tedesca & Harpa smorzate, il tutto sopra un Violino solo" ersieht man, wieviel damals dem Instrument zugemuthet wurde. Hauptsächlich scheint es der Autor dabei auf das *Pizzicato* abgesehen zu haben, denn er fügt hinzu: „Weilen aber je zumahlen zustatten kombt, dass man auff der *Violin* eine Harpffen, Lauten, Kitarren, Baucken oder dergleichen *imiti*re, als muss man sich in solchen Fällen der Spitz der Fingeren anstatt dess Bogens gebrauchen. Gleicherweise kann man mit nur einem Finger den *General*-Bass berühren: nicht weniger dass *Violin* auf eben solche Arth *touchi*ren" u. s. w.

sechs Sonaten für Violine Solo erschienen, die an Buntheit des Passagenwesens den Biber'schen nichts nachgeben, inhaltlich aber noch dürftiger sind. Wie armselig erscheint z. B. ein Tongeklingel wie das folgende aus dem Finale einer seiner 1694 zu Dresden erschienenen „Sonate a Violino solo, consacrate al Grand Apolline di questi tempi" (worunter wahrscheinlich Ludwig XIV. verstanden ist)



neben den Passagen der gleichzeitigen Italiener! Von Westhoff bis zu den schon genannten Meistern Pisendel in Dresden und Franz Benda in Berlin (I. 346 und 379) ist der Fortschritt des deutschen Violinspiels ein gewaltiger; seinen Höhepunkt jedoch, auf welchem es den Vergleich mit dem italienischen nicht mehr zu scheuen brauchte, erreichte es in der Mannheimer Capelle, die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts so Bedeutendes leistete, dass Schubart[1]) schreiben konnte: „Wenn sich Neapel durch Pracht, Berlin durch kritische Genauigkeit, Dresden durch Grazie, Wien durch das Komischtragische auszeichneten, so erregte Mannheim die Bewunderung der Welt durch Mannichfaltigkeit." Weiter hebt er hervor, dass kein Orchester der Welt es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan habe. „Sein *Forte* ist ein Donner, sein *Crescendo* ein Katarakt, sein *Diminuendo* — ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluss, sein *Piano* ein Frühlingshauch. Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht sein sollen: sie heben und tragen oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen." Dass das Mannheimer Orchester besonders in dem durch dynamische Abstufungen belebten Vortrag excellirte, bestätigen Burney's Worte (Reise II. 73): „Hier ist der Geburtsort des *Crescendo* und *Diminuendo* und hier war es, wo man bemerkte,

¹) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. S. 129.

dass das *Piano* (welches vorher hauptsächlich nur als Echo gebraucht wurde) sowohl als das *Forte* musikalische Farben sind, die so gut ihre Schattirungen haben, als Roth oder Blau in der Malerei." Dies ist ohne Zweifel nicht wörtlich zu verstehen; denn das Anschwellen und Nachlassen der Tonstärke ist im Gesange von jeher üblich gewesen, wird also auch in dem nach seinem Muster ausgebildeten Instrumentenspiel schon früher ausgeübt worden sein; indessen ist anzunehmen, dass man es in Mannheim zuerst planmässig studirt hat. Von den Künstlern, die an diesem und anderen in der Mannheimer Capelle gemachten Fortschritten der Instrumentalmusik am eifrigsten mitgearbeitet haben, ist neben dem schon genannten Capellmeister Holzbauer der Violinist Johann Carl Stamitz (1719—1761) zu nennen, der dreissig Jahre hindurch ihre Hauptzierde bildete und eine Schule begründete, die unter ihm wie später unter seinem Schüler Christian Cannabich (1731—1798) zu den einflussreichsten in Europa zählte. Im Uebrigen zeigt das Wirken dieser beiden Künstler, dass wie in Italien so auch in Deutschland die Einführung der modernen Formen der Instrumentalmusik vor allen den Violinisten zu danken ist. Der früherer wähnte Uebergang von der italienischen Ouvertüre zu der Orchester-Symphonie in ihrer heutigen Form ist, wenn wir Burney glauben dürfen, von keinem Andern als von Stamitz angebahnt worden. „In Mannheim war es" fährt jener in seinem Lobe der dortigen Musik fort „wo Stamitz zuerst über die Grenzen der gewöhnlichen Opern-Ouvertüren hinwegschritt, die bis dahin bei dem Theater gleichsam nur als ein Rufer im Dienste standen, um durch ein „Aufgeschaut!" für die auftretenden Sänger Stille und Aufmerksamkeit zu erhalten. Seit der Entdeckung, auf welche Stamitz' Genie zuerst verfiel, sind alle Wirkungen versucht worden, deren eine solche Zusammensetzung von unartikulirten (wortlosen) Tönen fähig ist."

Inzwischen hatten die Blasinstrumente in ihrer Entwickelung mit der Violine gleichen Schritt gehalten und sich den neuen, mit Ausbildung des Instrumental-Kammerstils auch an sie herantretenden Aufgaben entsprechend vervollkommnet. Ihre erste Pflege erhielten sie in Frankreich und namentlich war es die Familie Danican-Philidor (S. 23), aus welcher bedeutende Virtuosen auf der Flöte, der Oboe und dem zu ihrer Zeit noch *Basse de hautbois* genannten Fagott hervorgingen. In Paris erschien auch die erste Schule für die Flöte und die Oboe unter dem Titel „Principes de la Flûte traversière ou Flûte d'Alle-

magne, de la Flûte à bec, ou Flûte douce et Hautbois" verfasst von Hoteterre le Romain (1707).[1] Für die Flöte wurde, wie sich der Leser in Rückblick auf Quanz erinnern wird, Deutschland der Schauplatz weiterer Ausbildung, für die Oboe dagegen Italien, und zwar Turin, wo die Brüder Alessandro und Gerolamo Besozzi 1730 eine Schule gründeten, deren Ruf sich auch in Frankreich und Deutschland verbreitete, seitdem die Genannten auf wiederholten Reisen nach Paris vom dortigen Publicum mit überschwänglichem Beifall aufgenommen waren, und ein dritter, auf der Oboe nicht weniger bedeutender Bruder, Antonio Besozzi, in der Dresdener Capelle eine ehrenvolle Wirksamkeit gefunden hatte. Ungefähr gleichzeitig mit der Oboe trat das Fagott in seiner heutigen Gestalt und Beschaffenheit in das Orchester ein, obgleich es bereits im Jahre 1539 von dem Canonicus Afranio in Ferrara erfunden worden ist, der es aus dem Basspommer (I. 94) neugestaltete, indem er das unförmlich lange Rohr desselben mehrfach umbog so dass ein Bündel (*fagotto*, woher auch der Name) daraus wurde. Als letzte im Verein der Holzblasinstrumente des modernen Orchesters erscheint die Clarinette: verhältnissmässig spät erfunden (um 1700 vom Nürnberger Flötenmacher J. C. Denner) kam sie erst gegen Ende des Jahrhunderts allgemein in Gebrauch. Der allwissende Mattheson übergeht sie in seinem 1739 erschienenen „Vollkommenen Capellmeister" mit Stillschweigen, und noch vierzig Jahre später war ihre Verwendung als Orchesterinstrument so ungewöhnlich, dass Mozart sie als solche erst bei seinem Aufenthalt in Mannheim 1778 kennen lernte, bei welcher Gelegenheit er seinem Vater schrieb: „Ach, wenn wir doch *Clarinetti* hätten! Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Clarinetten einen herrlichen Effect macht." Wunderlicherweise war die Clarinette zuvor nur bei der Militär- und sog. Harmoniemusik gebräuchlich gewesen, überhaupt mehr den Blechinstrumenten zugesellt worden, wie schon ihr Name *Clarinetto*, Diminutiv von *Clarino* (Trompete) andeutet.

Was diese letzteren, die Blech- oder Messinginstrumente anlangt, so bedurften sie zu ihrer Aufnahme in das Orchester der nunmehr beginnenden Epoche der classischen Instrumentalmusik keiner besondern Verbesserung, einmal, weil sie schon längst einen gewissen Grad von Vollkommenheit erreicht hatten,

[1]) Vergl. M. Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden." II. 54.

namentlich in Hinsicht auf Tonreinheit, die auf der Posaune z. B. vermittelst der Züge weit sicherer erreicht werden konnte, als auf den Instrumenten mit gebohrten Löchern; sodann aber auch, weil die Componisten jener Epoche sie äusserst sparsam verwendeten, mithin im Ganzen geringere Ansprüche an ihre Leistungsfähigkeit machten. Wie von Alters her, so begnügten sich die Posaunen, Trompeten und Hörner auch fernerhin mit ihren Naturtönen, d. h. solchen, die nur mittelst der Lippenstellung und Art des Anblasens erzeugt werden, bis sie mit der Erfindung der Ventile (durch den Berliner Waldhornisten Heinrich Stölzel, 1814) zur Hervorbringung aller chromatischen Töne fähig wurden, und die dadurch erweckten, bis zur Gegenwart schrittweise gesteigerten Ansprüche der Componisten immer neue Versuche zur Verbesserung ihrer Mechanik veranlassten.

* * *

Inmitten dieses Treibens und Drängens nach Neubildungen nimmt das Clavier eine abwartende Stellung ein, was um so verwunderlicher ist, als seine Vertreter, wie wir wissen, von jeher den übrigen Instrumentisten an musikalischer Bildung überlegen gewesen waren und im Bewusstsein dieser Ueberlegenheit recht wohl auf der Bahn des Fortschritts hätten vorangehen können. Oder war es gerade die Höhe des Selbstbewusstseins, welche sie abhielt, von den gewohnten Geleisen abzuweichen, während ihre so lange von ihnen geringschätzig behandelten streichenden Collegen frisch zugriffen und mit sicherer Hand die dem veränderten Kunstempfinden ihrer Zeit entsprechenden Formen schufen? Selbst die ausgezeichneten Clavierkünstler des geistig so regsamen Frankreich fühlten sich nicht veranlasst, an der inneren Durchbildung der cyclischen Formen mitzuwirken. Für die Vereinigung der Tänze zu einem Ganzen haben sie nicht nur nichts gethan, sondern dem Richtigen vielmehr entgegengearbeitet; durch die Hinzufügung vieler neuer Tanztypen haben sie der knappen viersätzigen Form weit weniger eine Bereicherung, der sie fähig war, zugeführt, als ihre gesunden Proportionen aus den Fugen getrieben. Spitta hat Recht, wenn er die Suiten Couperin's eine verfeinerte Art der Ballettmusik nennt; das Genre der Orchestertänze aus Lully's Opern wird auf dem Clavier fortgesetzt; das entspricht dem theatralischen Wesen der Franzosen,

hält aber die Thätigkeit des frei wirkenden musikalischen Genius nieder.[1])

Ein Deutscher war es, der I. 133 genannte Leipziger Cantor Johann Kuhnau, welcher sich der höheren Bestimmung des Claviers erinnerte, und zuerst den Versuch machte, Sonaten für dies Instrument zu schreiben, nachdem es bis zu seiner Zeit durch eine Art stillschweigender Uebereinkunft auf die Suite beschränkt gewesen war. Die von ihm veröffentlichten Clavierwerke, zwei Theile „Neuer Clavierübung" (1689 und 95) „frische Clavierfrüchte oder sieben Suonaten von guter Invention und Manier, auf dem Clavier zu spielen" (1696) und „Musikalische Vorstellung einiger biblischen Historien in sechs Sonaten, auf dem Clavier zu spielen, allen Liebhabern zum Vergnügen versuchet" (1700), zeigen das Streben, über die Suite hinaus zu festerer Form zu gelangen, was freilich im letztgenannten Werke, wo das genau detaillirte Programm die Tongestaltung bestimmte, nur ausnahmsweise erreicht ist. Wir begegnen hier Tänzen, Liedern, figurirten Chorälen, auch wohl Sätzen, die nur ihre programmmässige Bedeutung über das Niveau der Gleichgültigkeit erhebt.[2]) Diejenigen Sonaten dagegen, in welchen Kuhnau die von den italienischen Violinisten gefundene Form festhält, bilden ohne Zweifel eine Epoche in der Clavierliteratur, und gereichen ihrem Autor um so mehr zur Ehre, als er eine günstige Aufnahme seiner Neuerung kaum erwarten durfte. Deshalb hielt er es auch für nöthig, in der Vorrede zur „Neuen Clavierübung" seinen Versuch zu entschuldigen: „Ich habe auch hinten eine Sonate aus dem B mit beigefüget, welche gleichfalls dem Liebhaber anstehen wird. Denn warum sollte man auf dem Claviere nicht eben, wie auf anderen Instrumenten, dergleichen Sachen tractiren können? Da doch kein einziges Instrument dem Claviere die Praecedenz an Vollkommenheit jemals disputirlich gemacht hat." Auch darf aus der Thatsache, dass der Meister seinen ersten Werken dieser Gattung noch andere folgen liess, mit nichten auf den Erfolg seines Unternehmens geschlossen werden: noch mehr als vierzig Jahre später hatte die Claviersonate in der Achtung der Kenner keine merklichen Fortschritte gemacht, denn Mattheson, obwohl selbst Autor einer beachtenswerthen

[1]) Spitta a. a. O. I. 696.

[2]) Vgl. Hans Bischoff „Ueber Joh. Kuhnau's musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien." Programm der Neuen Akademie der Tonkunst in Berlin. 1877. S. 5.

Arbeit dieser Art, konnte noch 1737 schreiben[1]: „Seit einigen Jahren hat man angefangen Sonaten fürs Clavier (da sie sonst nur für Violinen etc. gehören) mit gutem Beyfall zu setzen: bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerühret werden, als rühren; d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Hertzen. Doch ist die Verwunderung über eine ungewöhnliche Fertigkeit auch eine Art der Gemüthsbewegung, die nicht selten den Neid gebieret. Es läufft aber meist auf ein Flickwerk, auf lauter zusammengesuchte Cläusulgen (*pièces de rapport*) hinaus, und ist nicht natürlich."

Mit grösserer Entschiedenheit als Kuhnau und mit klarerer Erkenntniss des Zieles bemühte sich der Sohn A. Scarlatti's, der I. 255 genannte Domenico Scarlatti (geb. 1683 zu Neapel, gest. daselbst 1757) um die Ausbildung der Claviersonate. Schüler seines Vaters, wahrscheinlich auch des römischen Organisten Bernardo Pasquini, gelangte er schon früh zu dem Rufe des bedeutendsten aller italienischen Clavierspieler, zugleich aber hatte er sich in der strengen Schule des Gasparini (I. 271) gründliche contrapunktische Kenntnisse erworben, so dass seine Compositionen, Cantaten, Kirchensachen u. a. nicht selten mit denen seines berühmten Vaters verwechselt wurden. Seine Anstellung als Capellmeister der Peterskirche im Alter von 31 Jahren beweist zur Genüge, dass sein Talent keineswegs auf das Clavier beschränkt war. Indessen trug die Neigung für dasselbe doch den Sieg bei ihm davon: ihr folgend verliess er 1719 Rom und wandte sich zuerst nach London, wo sein Clavierspiel grosses Aufsehen erregte, dann zu vorübergehendem Aufenthalt nach Lissabon, endlich nach Madrid, wo er als Lehrer der Prinzessinnen und Kammervirtuos der Königin einen festen Wirkungskreis fand. Die Zahl seiner, während dieser Zeit entstandenen Compositionen für sein Instrument ist nicht weniger überraschend, als der in ihnen zu Tage tretende Reichthum an Erfindung. Neben ansprechenden und gehaltvollen, wenn auch noch nicht breit strömenden Melodien und pikanten Rhythmen findet sich in ihnen ein glänzendes, eigenartiges Passagenwesen, Spielarten und Klangeffecte, mit denen er seiner Zeit weit vorausgeeilt ist; häufig verwendet er fortlaufende Terzen- und Sextengänge, wiederholtes Anschlagen einer und derselben Taste mit verschiedenen Fingern, Sprünge, die eine Octave überschreiten, Kreuzung der Hände (die er besonders liebte, so lange seine

[1]) „Kern melodischer Wissenschaft" S. 124.

zunehmende Corpulenz ihm nicht dabei hinderlich war) und andere technische Neuerungen. Vor allem aber sind D. Scarlatti's Claviercompositionen deshalb von kunstgeschichtlicher Bedeutung, weil hier zum ersten Mal an Stelle des polyphonen, die Gleichberechtigung aller Stimmen bedingenden Stils, von dem sich loszusagen auch J. S. Bach nicht gewagt hatte, der homophone Stil erscheint, d. h. diejenige Setzart, in welcher wesentlich eine melodieführende Hauptstimme herrscht, während die anderen nur begleitende Nebenstimmen sind.

Ein weiteres, und nicht das kleinste Verdienst D. Scarlatti's um den Fortschritt der Claviermusik besteht darin, dass er der von seinen Vorgängern vergebens gesuchten modernen Sonatenform um ein Bedeutendes näher gekommen ist. Denn wenn auch seine Sonaten nur aus einem Satze bestehen, so ist doch in diesem einen Satze die Grundform des Sonatensatzes bereits festgestellt. Er besteht in der Regel aus zwei Theilen, deren jeder wiederholt werden soll; der erste enthält die Exposition des Tonstückes; die auf das Hauptthema folgenden Passagen führen in eine verwandte Tonart (bei Dur in die Dominante, bei Moll in die parallele Durtonart) und zu einem Schluss in derselben mit ausgeführter Cadenz. Der zweite Theil verarbeitet zunächst das Material des ersten und modulirt dabei in die Haupttonart zurück, nimmt sodann den Anfang des Satzes oder auch eine spätere Stelle der Exposition wieder auf, bringt die zuvor in einer Nebentonart gesetzten Motive nunmehr in der Haupttonart und schliesst in dieser mit einer, der des ersten Theiles ähnlichen Cadenz. Nicht selten tritt auch bei der Modulation des ersten Theiles ein von dem Hauptmotiv wesentlich verschiedener Gedanke auf, in welchem Falle die Aehnlichkeit mit der heutigen Sonatenform noch entschiedener wird.[1]) Hier also ist ein deutlich ausgesprochener Gegensatz zur Partita und zur Suite, von denen sich die Sonate, wie man meinen könnte, erst völlig trennen musste, um ihre eigenen Wege zu gehen und mit jenen auch dann nicht wieder zusammenzutreffen, nachdem sie sich zur cyclischen Form erweitert hatte. Der Mehrsätzigkeit bedurfte übrigens Scarlatti um so weniger, als er mit seinen Sonaten nur ein anmuthiges Tonspiel, nicht aber die Darstellung eines bedeutenden Inhaltes bezweckte. Empfiehlt er sie doch selbst der Nachsicht des Publicums mit der Bemerkung „dass

[1]) Vgl. C. F. Weitzmann „Gesch. des Clavierspiels in d. Clavierliteratur" 2. Aufl. S. 22.

man nicht tiefe Intentionen, wohl aber den sinnreichen Scherz der Kunst in ihnen finden werde."[1]) Diesen Standpunkt sehen wir völlig überwunden bei Em. Bach. In seinen Sonaten ist die Technik zum Mittel des Ausdruckes der Gedanken geworden; in ihrer Form aber entsprechen sie so vollständig der Bestimmung der Claviersonate als eines cyclischen Tonwerkes, dass selbst ein Haydn und ein Mozart sich nicht veranlasst sahen, irgend welche wesentliche Veränderungen mit derselben vorzunehmen.

Carl Philipp Emanuel Bach, geb. 1714 in Weimar als zweiter Sohn Johann Sebastian's, gest. 1788 als Musikdirector in Hamburg, wurde von seinem Vater, der alle seine musikalischen Hoffnungen auf den ältesten Sohn Friedemann gesetzt hatte, zum Rechtsgelehrten bestimmt. Er solle zwar auch Musik lernen und zwar von ihm, dieselbe jedoch nicht berufsmässig betreiben, so meinte der Vater, der wohl keine Ahnung hatte, dass gerade dieser Sohn sein künstlerisches Lebenswerk zu erhalten und fortzusetzen berufen sei, ja zeitweilig ihn selbst vergessen machen werde. Schon während seiner Universitätszeit, erst in Leipzig, dann in Frankfurt a. O., bethätigte sich Em. Bach als Clavierspieler, Dirigent und Componist, ohne dabei sein Fachstudium zu vernachlässigen. Als ihm aber nach vollendetem Cursus der Rechtswissenschaften die Stellung eines Accompagnateurs beim Kronprinzen von Preussen angeboten wurde, zögerte er nicht, die dadurch erlangte äussere Unabhängigkeit zu benutzen und, mit Durchkreuzung der Pläne seines Vaters, sich ganz der Musik zu widmen. Wir haben gesehen, wie sehr er das ihm vom Kronprinzen bewiesene Vertrauen zu rechtfertigen und sich auch, nachdem derselbe den Thron bestiegen, in seiner Gunst zu erhalten vermochte. Erklärlicherweise aber musste es ihn, wie alle an Friedrich's Hofe wirkenden Musiker mit Missbehagen erfüllen, als nach dem siebenjährigen Kriege die Liebe des Königs zur Tonkunst zu erkalten begann, und auch in materieller Hinsicht die Stellung der Berliner Tonkünstler gefährdet war. Unter diesen Umständen konnte ihm ein 1767 an ihn ergangener Ruf nach Hamburg, als Musikdirector an Telemann's Stelle, nur willkommen sein: er verliess Berlin, bei welcher Gelegenheit er noch von der Prinzessin

[1]) Im Vorwort zu D. Scarlatti's „XXX Sonate per il Clavicembalo. Opera prima. Amsterdam" heisst es: „Lettore: Non aspettarti, o Dilettante o Professor che tu sia, in questi Componimenti il profondo Intendimento, ma bensi lo scherzo ingegnoso dell' Arte, per addestrarti alla Franchezza sul Clavicembalo Mostrati dunque più umano che critico; e sì accrescerai le proprie Dilettazioni."

Amalie durch die Ernennung zu ihrem Capellmeister ausgezeichnet wurde, um in der musikberühmten Hansestadt einen Wirkungskreis zu finden, der ihn in vollem Maasse befriedigt zu haben scheint; denn er schlug mehrere ihm in der Folgezeit gemachte vortheilhafte Anerbietungen aus, und liess sich auch dann nicht in seinem Streben beirren, als mit dem Aufblühen des Handels nach beendigtem Kriege das Interesse für künstlerische Dinge bei den Bewohnern Hamburgs merklich abnahm. Es blieben ihm immer noch eine Anzahl kunstverständiger Kreise, darunter das Haus des übrigens nichts weniger als geselligen Klopstock, in denen er Anregung verbreitete und empfing; hier, wie von Seiten der fremden Künstler, die, wenn sie durch Hamburg reisten, niemals versäumten, den berühmten Bach aufzusuchen, wurde ihm bis zu seinem Tode unverminderte Verehrung zu Theil.

Erscheint uns diese Verehrung der Zeitgenossen für Em. Bach übertrieben, so müssen wir uns seines wahrlich nicht geringen Verdienstes erinnern, das unschätzbar werthvolle Vermächtniss seines Vaters, welches zu seiner Zeit, um mit Rochlitz[1]) zu reden, nur eine Art Geheimgut der unmittelbar Sebastian-Bach'schen Schule war, der Mitwelt zugänglich gemacht zu haben. Den Vater zu begreifen, dazu fehlte es jenem Geschlecht an Kraft und Verständniss; um so willkommener musste ihm der Mittler sein. Selbst Mozart machte in diesem Falle keine Ausnahme; und wenn er, wie I. 464 erwähnt wurde, die fremdartige Grösse Sebastian's anstaunte, so floss ihm bei der Erinnerung an den Sohn das Herz über. „Er ist der Meister, wir sind die Buben“ äusserte er bei seinem Leipziger Aufenthalte gegen Doles „wer von uns was Rechts kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, der ist ein Mit dem, was er macht, kämen wir jetzt nicht mehr aus: aber wie er's macht, da steht ihm Keiner gleich. Mich hat er darum auch am liebsten auf der Orgel gehört, obgleich ich schon langeher wenig Uebung darauf habe. Das war ihm recht; und da hat er mich einmal über's andere an sich gedrückt, dass ich hätte schreien mögen.“[2]) Eben so aufrichtig bekannte sich Haydn als der Schuldner des älteren Meisters; noch in seinen letzten Lebensjahren soll er gesagt haben: „Wer mich gründlich kennt, der muss finden, dass

[1]) Rochlitz „Für Freunde der Tonkunst“ IV. 203. Anm.

[2]) O. Jahn zweifelt („Mozart“ IV. 4. Anm. 3) an der Zuverlässigkeit dieser Mittheilung Rochlitz', da Mozart weder auf der Reise, von welcher hier die Rede ist, noch auch früher Hamburg besucht hat.

ich dem Emanuel Bach sehr viel verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studirt habe; er liess mir auch selbst einmal ein Compliment darüber machen.“ Dieser Dank aber galt sicherlich nicht nur dem grossen Clavierspieler, sondern auch und noch mehr dem Componisten, der dem Umhertasten in dem unwegsamen Dickicht der Instrumentalformen ein Ende gemacht und seinen Nachfolgern die zum Ziel führenden Wege geebnet hatte.

Nach den obigen Aussagen verdient die Zeit Em. Bach's mit ihrer Ueberschätzung seiner Verdienste immer noch weniger den Vorwurf der Einseitigkeit als die unsrige, welche ihn über seinen Vater fast ganz vergessen hat. Seine Clavierwerke namentlich sind werthvoll genug, um neben denen Johann Sebastian's einerseits, den Haydn-Mozart'schen andererseits ihren Platz zu behaupten, obwohl sie an Grossartigkeit und Tiefe hinter jenen, an Anmuth, Glätte und formaler Vollendung hinter diesen zurückstehen. Allerdings erscheint er auf den ersten Blick als echtes Kind seiner, der Kunstwahrheit und Geschmacksreinheit so sehr entfremdeten Zeit, als der galante Salonmusiker, um mit von Dommer zu reden, der in der Ueberzierlichkeit, ewig tändelnden Anmuth und verschnörkelten Ueberladenheit des Rococo sich durchaus heimisch fühlte. Tritt man ihm aber näher, so erkennt man alsbald unter der conventionellen Aussenseite den gediegenen Kern, den vortrefflich geschulten, von reiner Begeisterung für seine Kunst erfüllten Musiker, der die von ihm gefundenen Formen auch geistig zu beleben verstand. Mit ihm tritt die Claviersonate aus der noch von D. Scarlatti ihr angewiesenen bescheiden-zurückhaltenden Stellung mit sicherer, ihrer Bedeutung bewussten Haltung hervor; nicht in harmloser Tonspielerei, sondern in der Vermittelung eines reichen vielsagenden Gedankeninhalts sieht sie ihre Aufgabe. Auch insofern hat Em. Bach einen nachhaltigen Einfluss auf die Musikzustände geübt, als sich mit ihm der Uebergang vollzieht von der Praxis der älteren Componisten, welche die Vortragsdetails fast ganz den Ausführenden überliessen, zu der der späteren, von denen alles auf den Vortrag Bezügliche bis in's Kleinste dem Spieler vorgeschrieben ist. Mit dem Erscheinen seiner „Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen“ (1759) sah sich die clavierspielende Welt zum ersten Mal der Mühe eines selbständigen künstlerischen Reproducirens überhoben, wodurch begreiflicherweise dem Dilettantismus ein neues weites Feld der Bethätigung eröffnet war. Der Autor selbst sagt in der Vorrede

zum genannten Werk über seine Absicht: „Bei Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre und anderer Verrichtungen nicht mehr Geduld und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben ich freue mich, meines Wissens der Erste zu sein, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Freunde und Gönner gearbeitet hat. Wie glücklich bin ich, wenn man die besondere Art meiner Dienstgeflissenheit hieraus erkennt."

Mit dem Virtuosen und Componisten vereinigt sich in Em. Bach noch der ausgezeichnete Pädagoge, als welcher er sich in seinem „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" rühmlichst bewährt hat. Dies epochemachende Werk erschien 1759 und 1780 in zweiter Auflage mit einem zweiten Theil „Die Lehre vom Accompagnement und der freien Fantasie", in welchem sich der Verfasser mit Harmonielehre und Generalbass ebenso vertraut zeigt, wie mit der Technik seines Instruments. Der erste Theil, die Clavierschule, handelt in drei Hauptstücken von der Fingersetzung, von den Manieren (Verzierungen) und vom Vortrag, deren mittleres, dem Geschmack der Zeit entsprechend, besonders ausführlich gehalten ist.[1]) Die Wichtigkeit, die Em. Bach den Manieren beilegt, erklärt sich übrigens auch dadurch, dass er sich noch mit Vorliebe des Clavichords bediente, dessen Tondürftigkeit man durch reichen Verzierungsschmuck ausgleichen zu können meinte. „Die neuern Fortepiano" sagt er (Einleitung S. 7) „haben viele Vorzüge ich glaube aber doch, dass ein gutes Clavichord, ausgenommen dass es einen schwächern Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch die Bebung und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlage noch jeder Note einen Druck geben kann. Das Clavichord ist also das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist."

[1]) Trotz aller Ausführlichkeit lässt Em. Bach's Erklärung der zu seiner Zeit gebräuchlichen Verzierungen des Claviersatzes doch noch Mancherlei im Dunkeln. Genügende Auskunft über die Bedeutung derselben findet man dagegen in dem ebenso scharfsinnigen wie gründlichen Vorwort zu der E. F. Baumgart'schen Ausgabe von „Em. Bach's Claviersonaten, Rondo's und freie Fantasien" (Breslau, F. E. C. Leuckart. Sechs Sammlungen). In anderer Art verdienstvoll ist die von Hans von Bülow veranstaltete Ausgabe der Em. Bach'schen Clavierwerke, welche den Zweck verfolgt, durch Uebersetzung der Clavierspräche des Meisters in die des 19. Jahrhunderts, d. h. mit Benutzung aller Hilfsmittel der modernen Technik, den Geist jener Werke dem Verständniss des heutigen Publicums näher zu bringen.

Dem Uebermaass im Gebrauch der Verzierungen tritt er freilich an anderer Stelle mit Nachdruck entgegen; er nennt sie „ein Gewürz, womit man die besten Speisen verderben kann", und tadelt die Vernachlässigung der linken Hand, deren Unbeholfenheit den Spieler veranlasst, es bei der rechten wieder einzubringen, indem er „besonders die Adagio und rührendsten Stellen, dem guten Geschmack zu noch mehrerem Eckel aufs reichlichste mit lieblichen Trillerchen verbrämt, wobei die Finger zuweilen den Koller zu kriegen scheinen."

Als Curiosum sei noch aus dem Capitel „Vom Vortrage" (S. 108) eine Bemerkung erwähnt, die uns geradeswegs in jene Zopfzeit versetzt, wo jeder „Gebildete" ein empfindsames Herz nicht nur haben, sondern auch zur Schau tragen musste: „Indem ein Musicus nicht anders rühren kann, er sei denn selbst gerührt, so muss er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bei matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschicht ebenfalls bei heftigen, lustigen und andern Arten von Gedanken, wo er sich alsdenn in diese Affecten setzet Dass alles dieses ohne die geringsten Gebehrden abgehen könne, wird Derjenige blos läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich hässliche Gebehrden sind: so nützlich sind die guten, indem sie unseren Absichten bei den Zuhörern zu Hilfe kommen." Schwerlich wird man heutzutage diese altmodischen Lehren ohne Lächeln lesen; dagegen könnte mancher moderne Clavierspieler sich eine andere Mahnung des würdigen Meisters, die Nothwendigkeit des Gesangsstudiums betreffend, ernstlich zu Herzen nehmen. „Einen grossen Nutzen und Erleichterung in die ganze Spielart wird derjenige spüren, welcher zu gleicher Zeit Gelegenheit hat, die Singekunst zu lernen, und gute Sänger fleissig zu hören." Und weiterhin erinnert er noch einmal daran „dass man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören: man lernet dadurch singend denken, und wird man wohl thun, dass man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen. Dieses wird allezeit von grösserem Nutzen sein, als solches aus weitläuftigen Büchern und Discursen zu holen, worin man von nichts anderm als von Natur, Geschmack, Gesang, Melodie hört, ungeachtet ihre Urheber öfters

nicht im Stande sind, zwei Noten zu setzen, welche natürlich, schmackhaft, singend und melodisch sind."

Wenn auch Em. Bach für seine Person vom Clavichord nicht lassen mochte und es ihm zur Darstellung seiner Ideen genügte, so weisen doch seine, an Kühnheit und Schwung nicht selten über Haydn hinausgehenden und bereits eine Geistesverwandtschaft mit Beethoven verrathenden Claviercompositionen auf das Bedürfniss eines ausgiebigeren Instrumentes hin, eines Claviers, welches den gesangreichen, aller dynamischen Abstufungen fähigen Ton des Clavichords mit der Kraft und Fülle des Kielflügeltones vereinte. Dies wurde erreicht durch die Erfindung des Paduaners Bartolomeo Cristofori (1653—1731), der 1710 auf den Gedanken kam, die Tasten des Flügels an ihrem obern Hebelende statt mit Federkielen mit Hämmern zu versehen, welche von unten gegen die Saiten schnellen und nach vollzogenem Anschlag sogleich wieder zurückfallen. Mit dieser wichtigen Verbesserung verband er später noch einen Dämpfungs-Mechanismus, der den Klang der Saite unterdrückt, sobald der Finger von der Taste weggenommen ist. Das so vervollkommnete Clavier, in Deutschland Hammerclavier, von seinem Erfinder aber Pianoforte genannt, weil man im Gegensatz zum Kielflügel auf ihm leise und stark spielen konnte, machte bei seinem Erscheinen nicht geringes Aufsehen und wurde alsbald von den Clavierfabrikanten verschiedener Länder nachgeahmt. Einige derselben, wie Marius in Paris und der Organist Christoph Gottlieb Schröter in Nordhausen machten dem Cristofori sogar die Ehre der Erfindung streitig, doch ist neuerdings nachgewiesen, dass sie erst fünf, resp. sechs Jahre später als er mit ihren Modellen derartiger Instrumente an die Oeffentlichkeit getreten sind.[1]) Jahrzehnte

[1]) Gelegentlich einer 1874 zu Florenz veranstalteten Gedächtnissfeier für Cristofori veröffentlichte Leto Puliti in den dort erscheinenden „Attí dell'Accademia del Reale Istituto musicale di Firenze" eine Abhandlung betitelt „Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici, granprincipe di Toscana", in welcher er berichtet, dass Cristofori beim genannten Fürsten Hof-Clavierbauer war und in seinen späteren Lebensjahren auch das Amt eines Custos der herzoglichen Instrumentensammlung verwaltet hat, ferner dass 1711 im „Giornale dei letterati d'Italia" (Venedig) die Anzeige eines neuerfundenen Claviaturinstruments, genannt Gravecembalo col piano e forte, mit genauer Beschreibung seines Mechanismus (des Hammermechanismus) erschienen ist. Der Erfinder desselben wird dort Cristofali genannt, ein Irrthum, den Puliti durch Mittheilung eines vom Meister selbst mit „Cristofori" unterzeichneten Documentes widerlegt. Mit der obenerwähnten Feier war noch eine Ausstellung zweier Cristofori'schen Pianoforte von 1720 und 1726 verbunden, die von Ponsicchi in seiner Schrift „Il

vergingen, bevor das Pianoforte in Deutschland Eingang fand; erst als Schröter, der nicht die Mittel zur Herstellung eines vollständigen Modells des Hammerclaviers besass, seine Erfindung dem Dresdener Clavier- und Orgelbauer Gottfried Silbermann zur Ausnutzung überlassen hatte (etwa um 1730), erregte es allgemeine Aufmerksamkeit, obwohl es auch jetzt noch nicht die älteren Claviere zu verdrängen vermochte, wie dies Em. Bach's Anhänglichkeit an das Clavichord beweist. So schwankte der Kampf des Neuen mit dem Alten, bis endlich ein Schüler Silbermann's, der Augsburger Organist und Instrumentenmacher Georg Andreas Stein (1728—1792), das Pianoforte in einer Weise vervollkommnete, dass diesem der Sieg verbleiben musste.[1]) Ein solcher Fortschritt des Clavierbaues hatte noch gefehlt, um der Instrumentalmusik ihre volle Machtentfaltung zu gestatten; mit ihren Formen waren auch die ihr dienenden Klangwerkzeuge zur Reife gelangt, und wie die Zeit ihrer Mündigkeit nunmehr gekommen war, so kam auch der geeignete Mann, unter

Pianoforte, sua origine e sviluppo" (Florenz, Guidi, 1876) beschrieben sind. — Vgl. das früher citirte Werk von C. F. Weitzmann (S. 267), in welchem sich auch die Abbildungen der von Cristofori, Marius und Schröter construirten Modelle finden.

[1]) Stein war der Begründer des später sogenannten Wiener Mechanismus; ihm wird auch das Verdienst zugeschrieben, die Belederung der Hämmer zuerst angewandt zu haben. Mozart spricht in einem Briefe an seinen Vater (1777) von den Stein'schen Instrumenten mit dem höchsten Lobe: „Es ist wahr, er giebt so ein Pianoforte nicht unter 300 Gulden; aber seine Mühe und Fleiss, die er anwendet, ist nicht zu bezahlen! Seine Instrumente haben besonders das vor andern eigen, dass sie mit Auslösung gemacht sind, da giebt sich der Hundertste nicht damit ab; aber ohne Auslösung ist es halt nicht möglich, dass ein Pianoforte nicht schebere oder nachklinge. Seine Hämmerl, wenn man die Claves anspielt, fallen in dem Augenblick, da sie an die Saiten hinaufspringen, wieder herab, man mag den Clavis liegen lassen oder auslassen." (Vgl. Jahn. a. a. O. II. 63 Anm. 4.) Auch die Dämpferhebung (Pedal), die damals durch Drücken mit dem Knie bewirkt wurde, erfuhr durch Stein wichtige Verbesserungen. „Die Maschine, wo man mit dem Knie drückt" schreibt Mozart weiter „ist auch bei ihm besser als bei den Anderen. Ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und sobald man das Knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten Nachklang." Die Dämpfung vermittelst Tretmechanismus kannte schon Mozart's Zeitgenosse Clementi (der ihn allerdings um vierzig Jahre überlebte), wie die in dessen Compositionen hin und wieder erscheinende Bezeichnung „Ped." beweist. Wie geringe Bedeutung übrigens die ältere Clavierschule dem Pedal beilegte, sieht man aus Hummel's Aeusserung: „Erst ohne dasselbe könne man einen Spieler beurtheilen." Auf obligaten Pedalgebrauch weist zuerst C. M. von Weber's Claviersatz hin, wiewohl seine und seiner Nachfolger Gedanken (bis zu Mendelssohn) auch ohne Pedal zu realisiren sind. (Vgl. L. Köhler „der Clavier-Pedalzug." Berlin. Behr.)

dessen Führung sie sich zu nie geahnter Höhe aufschwingen sollte.

* *
*

Joseph Haydn,[1]) geb. 13. März 1732 in Rohrau, einem niederösterreichischen Dorf an der ungarischen Grenze, gest. 31. Mai 1809 in Wien, war der Sohn eines völlig unbemittelten Wagenbauers (Stellmachers). Seine Eltern liebten die Musik und betrieben sie in ihrer Weise: Der Gesang der Mutter, vom Vater auf der Harfe begleitet, war die erste künstlerische Anregung, die ihm in der Kindheit zu Theil ward und durch die er schon im Alter von fünf Jahren zur Kundgebung seines Talentes veranlasst wurde, denn er pflegte während des Gesanges mit zwei Holzstäben die Bewegung des Geigens nachzuahmen, wobei er den Rhythmus der vorgetragenen Stücke auf's Genaueste wiedergab. Ein Verwandter der Familie, der Schullehrer Frank in Hainburg, erbot sich in Folge dessen, den Knaben zu sich zu nehmen und in der Musik zu unterrichten, worauf die Eltern bereitwillig eingingen. Haydn hatte bereits drei Jahre in Hainburg zugebracht und im Gesang sowie auf verschiedenen Instrumenten, auch in den Elementarwissenschaften erfreuliche Fortschritte gemacht, als zufällig der Wiener Capellmeister Georg Reutter (I. 368) seinen herrlichen Sopran hörte. Dieser erkannte alsbald seine ungewöhnlichen Fähigkeiten und verschaffte ihm einen Platz unter den Chorknaben der Stephanskirche in Wien, wo er nicht allein gründlichen Unterricht im Gesang, Clavier- und Violinspiel, sondern auch eine gute Schulbildung erhielt. Nur mit dem Compositionsunterricht war es schlecht bestellt, was indessen den jungen Haydn nicht hinderte, schon im dreizehnten Jahre Tonsatzversuche aller Art anzustellen und sogar eine Messe zu schreiben, die freilich in den

[1]) Je mehr wir uns der neuern Zeit nähern und je vertrauter wir mit den Werken der nun auftretenden Meister sind, desto mehr wird der Leser wünschen, Genaueres über ihr Leben und Wirken zu erfahren, als es ihm die durch den Umfang dieses Werkes bedingte skizzenhafte Abfassung ihrer Lebensläufe zu bieten vermag. Ich werde ihn deshalb in der Folge auf die von jetzt an immer reichlicher fliessenden biographischen Quellen verweisen. Haydn's Leben haben beschrieben: Simon Mayr „Brevi notizie storiche della vita e delle opere di Gius. Haydn“ (Bergamo 1809). A. C. Dies „Haydn's Biographie“ (Wien 1810). G. A. Griesinger „Biographische Notizen über Joseph Haydn“ (Leipzig 1810). G. Carpani „Le Haydine“ (Mailand 1812). Th. G. Karajan „J. Haydn in London 1791 und 1792“ (Wien 1861). C. F. Pohl „Mozart und Haydn in London“ (Wien 1867). Derselbe Verfasser hat die erste ausführliche Biographie des Meisters unternommen: „Joseph Haydn“ (Leipzig, Band I. 1875, Band II. 1882).

Augen seines Lehrers wenig Gnade fand. Dennoch setzte er seine Uebungen beharrlich fort, und da er Niemanden fand, der bereit gewesen wäre, ihn dabei zu leiten, so suchte er auf eigene Hand seinem Ziele näher zu kommen: Die sechs Gulden, die ihm sein Vater um diese Zeit zur Ausbesserung seiner Kleider geschickt hatte, verwendete er zum Ankauf von Fux' „Gradus ad Parnassum“ und Mattheson's „Vollkommenem Capellmeister“ und wusste besonders aus ersterem Werke reichlichen Nutzen zu ziehen.

Inzwischen aber war der Knabe zum Jüngling herangewachsen; seine Sopranstimme, der er bis dahin seine Existenz zu verdanken gehabt, verlor sich, und er wurde ohne weiteres aus der Sängercapelle entlassen. Von allen Subsistenzmitteln entblösst, musste er sich glücklich schätzen, dass ein Perrückenmacher namens Keller, der sich in der Kirche häufig an seinem Gesange erfreut hatte, ihn bei sich aufnahm und ihn der nächsten, drückendsten Sorge um die Existenz überhob.[1] In dem Dachstübchen, welches dieser ihm eingeräumt hatte, fühlte sich Haydn an seinem von Würmern zerfressenen Clavier mit dem „Gradus ad Parnassum“ und den Sonaten von Em. Bach so glücklich, dass er, wie er später erzählt hat, keinen König beneidete. Auch fand er bald Gelegenheit, durch Mitwirkung als Violinist bei Kirchenmusiken sowie durch Unterricht im Gesang und Clavierspiel seine Verhältnisse zu verbessern, namentlich seitdem er mit Metastasio bekannt geworden war und dieser ihn der begabten Marianne Martinez (I. 326) als Lehrer empfohlen hatte. Noch wichtiger, besonders für seine künstlerische Entwickelung, war für ihn eine zweite ebenfalls durch Metastasio vermittelte Bekanntschaft, die des Neapolitaners Porpora, durch den er, wie sich der Leser erinnert, mit den Principien des italienischen Kunstgesanges vertraut wurde, indem er bei dessen Gesangunterricht am Clavier begleitete. Wie sehr Haydn diesen Vortheil zu schätzen wusste, hat er dadurch bewiesen, dass er, um länger mit dem italienischen Meister in persönlichem Verkehr zu bleiben, diesem auf einer Reise nach dem Badeorte Manners-

[1]) Haydn gab seiner Dankbarkeit gegen seinen Gastfreund später auch dadurch Ausdruck, dass er die älteste Tochter desselben heirathete — zu seinem Unglück, denn die von ihm Erwählte erwies sich als herrschsüchtig, zänkisch und durchaus verständnisslos für das ideale Streben und den edlen Sinn ihres Gatten. Dennoch trug dieser das schwere Joch seiner (übrigens glücklicherweise kinderlosen) Ehe volle vierzig Jahre, allerdings in der letzten Zeit von seiner Frau getrennt, welche in Baden bei Wien wohnte und hier 1800 starb.

dorf (unweit Bruck an der Leitha) folgte, wobei er sich willig bequemte, den Bedienten zu spielen, dem Maestro die Kleider zu reinigen, die Schuhe zu putzen und die Perrücke zu ordnen. Daneben fuhr er fort fleissig zu componiren, und seine Arbeiten, einstweilen noch Kleinigkeiten, Gelegenheitsstücke für Schüler u. a. fanden Verbreitung, erschienen sogar im Druck, aber ohne ihm auch nur einen Pfennig an Honorar einzubringen. Unter diesen Umständen war es für ihn ein Ereigniss, dass er von dem Schauspieler Kurz den Auftrag erhielt, zu der Operette „Der krumme Teufel" die Musik zu schreiben; denn wenn auch dies Stück, wie früher erwähnt wurde, nach wenigen Aufführungen von der Bühne verschwand und damit auch von Haydn's Musik nicht weiter die Rede war, so hatte ihr Autor doch die Genugthuung, zum ersten Mal ein Componistenhonorar, die für ihn unerhörte Summe von 130 Gulden, einzustreichen.

Sechsundzwanzig Jahre zählte Haydn, als er seine erste feste Anstellung fand: Ende 1758 trat er als zweiter Capellmeister in den Dienst des böhmischen Grafen Morzin (zu Lucavec bei Pilsen), eines jener im damaligen Oestreich nicht seltenen musikliebenden und musikverständigen Aristokraten, welche ein eigenes Orchester unterhielten. Doch war seines Bleibens hier nicht lange, denn schon nach einem Jahr trat Morzin, der seine Capelle aufzulösen beabsichtigte, seinen neuerworbenen Capellmeister an den Fürsten Nicolaus Esterhazy ab, und von nun an wurde dessen Residenz, das ungarische Städtchen Eisenstadt am Neusiedlersee, für lange Jahre Haydn's ständiger Aufenthalt, da er nicht nur dem genannten Fürsten bis zu dessen Tode (1790) diente — anfangs als zweiter Capellmeister, nach dem 1766 erfolgten Tode des ersten Capellmeisters Werner in dessen Stellung — sondern auch seinen beiden Nachfolgern, dem Fürsten Anton und, als auch dieser 1794 gestorben war, dem jüngern Nicolaus. In Eisenstadt, unter den musikalisch günstigsten Verhältnissen, fern von allem grossstädtischen Treiben und in steter unmittelbarer Berührung mit Gottes freier Natur, entwickelte sich sein Talent aufs Glücklichste. Hauptsächlich der Instrumentalmusik zugewandt — von seinen 118 Symphonien, 83 Streichquartetten, 163 Compositionen für das Baryton[1]) etc. ist die grosse

[1]) Das Baryton, auch Viola di Bordone genannt, ist ein zur Gattung der Kniegeige (Viola da gamba) gehöriges, bald nach Haydn's Zeit in Vergessenheit gerathenes Streichinstrument, welches der Fürst Esterhazy selbst mit Vorliebe spielte. Es hatte 5—7 Darmsaiten, die mit dem Bogen gestrichen wurden, ausserdem aber 8 und mehr Drahtsaiten neben dem Griffbrett, die mit erklangen,

Mehrzahl dort entstanden — vernachlässigte er doch keineswegs die Vocalmusik, wie die Menge von Liedern, einstimmige mit Clavierbegleitung sowie mehrstimmige und 19 Opern beweisen, welche ebenfalls die künstlerische Frucht dieser Jahre sind.

Hinsichts der Opern Haydn's ist zu bemerken, dass er hier, so wenig wie Graun und Hasse, eigene, von denen der Italiener abweichende Wege eingeschlagen hat. Für das Schlosstheater in Esterhaz bestimmt, theilweise sogar für die damals beliebten Marionetten (Fantoccini), und vorwiegend auf die Unterhaltung des Fürsten und seiner Gäste berechnet, können sie nur den Werth von Gelegenheitsarbeiten beanspruchen, womit jedoch nicht gesagt sein soll, dass nicht der Meister unter anderen Verhältnissen, namentlich unter dem belebenden Einfluss eines grössern kunstverständigen Publicums auch auf diesem Gebiete Unvergängliches hätte schaffen können. Er selbst zweifelte nicht daran, und äusserte noch als Greis „er hätte anstatt der vielen Quartette, Sonaten und Symphonien mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn er hätte können einer der ersten Opernschreiber werden, und es sei auch weit leichter, nach Anleitung eines Textes als ohne denselben zu componiren." Die meisten dieser Opern sind komische (einige sind von Haydn selbst als „Intermezzi" bezeichnet) und augenscheinlich ohne besondere Ambition geschrieben. Nur einmal sah er sich veranlasst, einen grössern Text zu componiren, Metastasio's „Isola disabitata", und in diesem Falle schlug er den Werth seiner Arbeit nicht gering an; in einem Briefe an den Verleger Artaria (vom 27. Mai 1787), dem er von dem Erfolg seiner Vocalmusik in Paris berichtet, versichert er „dass dergleichen arbeith in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht ebensowenig in Wienn; mein Unglück ist nur mein Aufenthalt auf dem Lande." Und ein anderes Mal spricht er die Ueberzeugung aus „dass er

auch mit der Spitze des Daumens gerissen werden konnten. Haydn scheint anfangs wenig Neigung gehabt zu haben, für dies Instrument zu schreiben, und der fleissige Künstler, der jeden Vormittag von 7—12 Uhr mit Componiren beschäftigt war — eine Gewohnheit, der er auch auf den gelegentlichen Reisen nach Wien in Begleitung seines Herrn nicht untreu ward — musste es erleben, in aller Form wegen Amts-Nachlässigkeit gemassregelt zu werden. Im „Regulativ Chori Kismartensis" heisst es u. a.: „Endlich wird ihren Capel-Meister Haydn bestermaassen anbefohlen, sich selbst embsiger als bisher auf die Composition zu legen, und besonders solche Stücke, die man auf der Gamba spielen mag, und wovon wir noch sehr wenige gesehen haben, zu componiren, und um seinen Fleiss sehen zu können, von was immer jeder Composition das erste stück sauber und rein abgeschrieben Uns jederzeit einzuschicken."

bei seinen Fundamenten im Gesang und in der Instrumentalbegleitung ein vorzüglicher Operncompositeur geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen" — ein Glück, nach welchem sich Haydn vergebens hat sehnen sollen, denn so oft er mit dem Plan einer italienischen Reise hervortrat, wusste sein Fürst ihn ihm wieder auszureden.

Trösten wir uns, wie der Meister selbst es gethan, dass es ihm versagt geblieben ist, den ephemeren Ruhm der zu seiner Zeit gefeierten Componisten der italienischen Oper zu theilen.[1] War doch die gründliche Kenntniss des italienischen Gesanges, die er sich als Jüngling erworben hatte und beim Operncomponiren noch weiter ausbildete, durchaus kein überflüssiger Ballast seines künstlerischen Vermögens, weil es ihm nur mit ihrer Hilfe gelingen konnte, in seinen Instrumentalwerken die Schönheit der italienischen Melodie mit der Tiefe und dem Ernst der contrapunktischen Kunst vollkommen harmonisch zu vereinen. Und wenn jene, seine Opern, ihren Weg nicht über Eisenstadt hinausgefunden haben, so trugen diese den Ruhm ihres Schöpfers um so weiter. Ohne dass er in seiner ländlichen Abgeschiedenheit etwas davon gewahr wurde, verbreitete sich sein Ruf über ganz Europa. Dies wurde ihm

[1]) Gegen Griesinger äusserte sich Haydn bezüglich seiner Opern „dass sie in ihrer ursprünglichen Gestalt in der neuen Epoche" (seit dem Auftreten Gluck's und Mozart's) „schwerlich mit Glück aufgeführt werden könnten", und eine an ihn ergangene Aufforderung aus Prag, bald nach der dortigen ersten Aufführung von Mozart's „Don Juan" (1787), eine seiner Opern daselbst zur Aufführung zu bringen, lehnte er ab und schrieb als Grund seiner Weigerung „weil alle meine Opern zu viel an unser Personale gebunden sind, und ausserdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Localität berechnet habe. Ganz was anders wäre es" setzt er hinzu „wenn ich das unschätzbare Glück hätte ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu componiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der grosse Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann."

Der Schluss dieses Briefes lässt Haydn's Charakter in seiner ganzen liebenswürdigen Reinheit erkennen: „Denn könnt' ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Grossen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozart's, so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so grossen Empfindung, in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann festhalten — aber auch belohnen, denn ohne dieses ist die Geschichte grosser Genien traurig, und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben; weswegen leider so viel hoffnungsvolle Geister darniederliegen. Mich zürnet es, dass dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist: Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb."

nicht eher offenbar als im Jahre 1785, wo er von einem Domherrn in Cadix die Aufforderung erhielt, eine Instrumentalmusik auf die „Sieben Worte Jesu am Kreuze“ für seine Kirche zu componiren, sieben Adagios zur Ausfüllung der Pausen zwischen dem Vortrag jedes der betreffenden Worte durch den Priester nebst der sich anschliessenden Betrachtung. Haydn erfüllte diesen Wunsch und schrieb sieben selbständige (von ihm „Sonaten“ genannte) Sätze, dazu eine Einleitung und eine das Erdbeben schildernde Schlussnummer sowie ein jedem Satze vorangehendes Basssolo, welches den jeweiligen Ausruf recitativisch mit Orchesterbegleitung vorträgt.[1]) Noch weitere Beweise der Anerkennung wurden ihm aus Spanien: der Dichter Yriarte feierte ihn in seinem vielverbreiteten Gedichte „La Musica“ als einen Liebling der Musen, und Boccherini,[2]) der angesehnste Instrumentalcomponist Italiens, damals am spanischen Hofe in hervorragender Stellung wirksam, bekannte sich in einem Briefe an Artaria als Haydn's aufrichtigen Bewunderer; endlich zeichnete auch der König Carl III. unsern Meister aus, indem er ihm für die ihm gewidmeten Streichquartette eine goldene, mit Brillanten besetzte Dose übersandte.

Dem Beispiele Spaniens folgte bald Frankreich, nachdem 1779 Haydn's Symphonien in Paris zum ersten Mal zu Gehör gekommen waren. Ihr Erfolg war so bedeutend gewesen, dass fünf Jahre später die Vorsteher des „Concert de la loge Olympique“, eine der ersten Pariser Concertgesellschaften, sich mit der Bitte um weitere Compositionen an den Meister wandten, welche dieser nicht lange darauf durch Uebersendung von sechs neuen Symphonien erfüllte. Das vereinbarte Honorar war ein mehr als bescheidenes (600 Franken für jede Symphonie), erhöhte sich aber dadurch, dass die Direction das Verlagsrecht nach den Aufführungen verkaufte und den Erlös (1000 oder 1200 Franken) dem Componisten als Ehrensold übersandte.

[1]) Dies Werk, welches, wenn nicht zu den ersten, so doch immerhin zu den Meisterwerken Haydn's zählt, wurde später vom Componisten zu einer Art Oratorium für Chor und Solostimmen umgearbeitet, dessen Text sein Bruder Michael verfasst hat.

[2]) Luigi Boccherini, geb. 1743 zu Lucca, gest. 1805 zu Madrid, war ein vortrefflicher Violoncellist und zugleich einer der begabtesten Instrumentalcomponisten seiner Zeit. Als Schöpfer ebenso gediegener wie ansprechender Kammermusikwerke (darunter 91 Streichquartette und 125 Streichquintette) führt er mit Recht den Namen eines italienischen Haydn. Er starb, ungeachtet der zeitweiligen Gunst des spanischen Hofes sowie des preussischen Königs Friedrich Wilhelm II., in den dürftigsten Verhältnissen.

Noch wichtiger wurde für Haydn's Ruhm seine Verbindung mit England, wo sein Name 1765 zum ersten Mal in den Zeitungen erschien, und in der Folge von Jahr zu Jahr mit grösserer Achtung genannt wurde. Bald gab es kein Concert mehr, dessen Programm nicht wenigstens ein Werk von ihm enthalten hätte, und wenn wir Pohl[1]) glauben dürfen, so beabsichtigte man in den 80ger Jahren ihm ein Monument in der Westminster-Abtei neben dem Händel's zu errichten, sobald er persönlich, von der englischen Nation eingeladen, in London erschienen wäre. An eine Reise nach England konnte nun freilich unser Meister so wenig denken wie an die Befriedigung seines Wunsches, Italien zu sehen, so lange er an seinen Fürsten gebunden war; als aber dieser 1790 starb, und um dieselbe Zeit der Londoner Concertunternehmer Salomon[2]) nach Wien kam und Haydn unter den günstigsten Bedingungen einlud, ihm nach England zu folgen, gab dieser dem Andrängen nach und entschloss sich, trotz seiner achtundfünfzig Jahre, das Wagestück zu unternehmen. Ein Wagestück war es unter den damaligen Verkehrsverhältnissen in der That, und wurde auch als ein solches von seinen Freunden angesehen, die ihn mit Sorgen ziehen liessen, namentlich Mozart, welcher beim Abschied thränenden Auges die Worte sprach „Wir werden uns wohl das letzte Lebewohl im Leben sagen" — wie dies ja auch eintraf, da Mozart während der Abwesenheit des Freundes starb. Am 15. December verliessen Haydn und Salomon Wien; in Bonn wurde ein kurzer Aufenthalt genommen, bei welcher Gelegenheit die Mitglieder der kurfürstlichen Capelle, unter ihnen der jugendliche Beethoven, den berühmten Gast gebührend feierten, und am Neujahrstage 1791 langten die Reisenden in der englischen Hauptstadt an. Haydn's Ankunft erregte, wie Burney berichtet, allgemeines freudiges Aufsehen, wenn auch ein Theil der Londoner Musiker, welche in Salomon's Concerten eine gefährliche Concurrenz erblickten, gegen den deutschen Meister nach Kräften intriguirt hatte. Der Hof und die Aristokratie überboten sich in Liebenswürdigkeiten gegen ihn; die

[1]) Vgl. Pohl „Joseph Haydn" II. 178.

[2]) Johann Peter Salomon, geb. in Bonn 1745, gest. in London 1815, war ein vortrefflicher Violinspieler und als solcher mehrere Jahre in der Capelle des Prinzen Heinrich von Preussen zu Rheinsberg angestellt. Nach Auflösung derselben (1781) wandte er sich nach London, wo er sich in der Folge als Concertunternehmer Ehre und Vermögen erwarb. Seine Beziehungen zu Haydn, für dessen Werke er schon in Deutschland mit Begeisterung eingetreten war, blieben bis zu dessen Tode die freundschaftlichsten.

Universität Oxford ernannte ihn zum Doctor honoris causa, bei welcher Gelegenheit er die sog. Oxford-Symphonie zur Aufführung brachte, die übrigens nicht dieser Feier ihre Entstehung verdankt, denn Haydn's Zeit war zu beschränkt, um für Oxford ein neues Werk zu schreiben und einzustudiren, weshalb er eine ältere schon für Paris componirte Symphonie wählte. Endlich liess auch der materielle Erfolg nichts zu wünschen übrig, da das mit Salomon contractmässig vereinbarte Honorar, 300 £ für sechs neue Symphonien, weitere 200 £ für das Verlagsrecht derselben und ein mit der gleichen Summe garantirtes Benefizconcert, durch Nebeneinnahmen verschiedener Art, z. B. 400 £ für die Clavierbegleitung zu zwei Heften schottischer Lieder, von dem fleissigen Künstler mehr als verdoppelt wurde.

Beim Beginn der Saison des folgenden Jahres war Haydn noch um ein Beträchtliches in der Gunst des Publicums gestiegen, und wenig half es den Professionals, wie sich die mit Salomon concurrirenden Concertunternehmer nannten, dass sie, um Haydn's Ruhm zu verdunkeln, seinen Schüler Pleyel[1]) ihm als Nebenbuhler gegenüberstellten. Es mag als ein neuer Beweis für die Herzensreinheit und den geistigen Adel Haydn's gelten, dass er sich durch diese, von den Gegnern nach Möglichkeit aufgebauschte Rivalität in seiner Freundschaft für den Schüler nicht im mindesten irre machen liess. „Pleyel“ schreibt er „zeigte sich bey seiner ankunft gegen mich so bescheiden, dass Er neuerdings meine liebe gewann. wir sind sehr oft zusammen und das macht Ihm Ehre, und Er weiss seinen Vatter zu schätzen. wir werden unsern Ruhm gleich theillen und jeder vergnügt nach Hause gehen.“ In einem spätern Briefe heisst es „Man critisirt sehr Pleyel's Kühnheit, unterdessen liebe ich ihn dennoch, ich bin jederzeit in seinem Concert, und bin der erste, so Ihm applaudirt.“[2]) Inzwischen ging auch diese Saison glücklich zu Ende, freilich unter so bedeutenden Anstrengungen, dass ein längerer Aufenthalt im Treiben der Weltstadt dem Meister bedenklich erscheinen musste. Im Sommer 1792 trat er den Heimweg an, zum Theil auch bestimmt durch die Wünsche seines Fürsten sowie durch das

[1]) Ignaz Joseph Pleyel, geb. 1757 zu Ruppersthal bei Wien, gest. 1831 auf seinem Landgut bei Paris, schrieb zahlreiche Instrumentalwerke, Symphonien, Quartette etc., die von seinen Zeitgenossen denen Haydn's und Mozart's gleichgestellt wurden, bis er sich 1795 in Paris niederliess, wo er eine Musikalienhandlung sowie die noch heute unter der Firma Pleyel, Wolff & Co. bekannte Clavierfabrik errichtete und sich ganz dem Geschäftsleben widmete.

[2]) Vgl. Pohl „Haydn in London“ S. 174 u. 186.

Drängen seiner Frau, die seine Anwesenheit in Wien verlangte, um dort ein Haus zu kaufen „zum Wittwensitze für sie“ wie sie ihrem Gatten schrieb. Indessen war seines Bleibens in Wien nicht lange: Fürst Anton Esterhazy scheint die Wiedereinrichtung der beim Tode seines Vorgängers aufgelösten Capelle nicht gerade eilig betrieben zu haben, und da Haydn an Salomon noch sechs weitere Symphonien für London versprochen hatte, überdies seine mit den dortigen Verlegern eingeleiteten Geschäfte aus der Ferne nicht wohl zu ordnen waren, so entschloss er sich zu einer zweiten Reise nach England und machte sich im Januar 1794 abermals auf den Weg. Auch diesmal hatte er seinen Entschluss nicht zu bereuen, da er noch mehr gefeiert wurde, als bei seinem ersten Aufenthalt, und sicherlich verdientermaassen, denn in seinen neuen Symphonien war er noch weit über alles bisher von ihm Geschaffene hinausgegangen. Diesmal wurden von Seiten des Hofes alle Anstrengungen gemacht, den Meister ganz an England zu fesseln; die Königin bot ihm sogar in liebenswürdigster Weise eine Sommerwohnung im Schlosse zu Windsor an „um dort gelegentlich tête à tête Musik zu machen“, doch liess Haydn den Gedanken, sein Vaterland dauernd zu verlassen, niemals ernstlich aufkommen, um so weniger, als nach dem inzwischen erfolgten Tode des Fürsten Anton Esterhazy dessen Nachfolger neue Pläne zur Reorganisation der Capelle hatte und niemanden anders als ihn an der Spitze derselben sehen wollte.

So sagte denn Haydn 1795, diesmal für immer, der englischen Hauptstadt Lebewohl, doch kehrte er nicht nach Eisenstadt zurück, sondern liess sich mit Zustimmung seines Fürsten in Wien nieder, in jenem, neuerdings durch eine Gedächtnisstafel gekennzeichneten Gartenhäuschen der Vorstadt Gumpendorf, welches er bis zu seinem Tode bewohnte. An Ehren und Auszeichnungen fehlte es ihm in Wien so wenig wie in London. Mit seinen Erfolgen im Auslande war auch sein Ansehen bei seinen Landsleuten noch um ein Bedeutendes gestiegen, wie denn beispielsweise der Graf von Harrach in seinem Parke zu Rohrau, unfern der Geburtsstätte des Künstlers, demselben 1794, fünfzehn Jahre vor seinem Tode, ein Monument errichten liess. Bei alledem war die Zeit des Ausruhens für ihn noch lange nicht gekommen, ja er componirte noch eifriger als zuvor, da der Fürst Esterhazy seine Dienste von jetzt an nur noch ausnahmsweise in Anspruch nahm. Ueberdies eröffnete sich ihm ein Gebiet seiner Kunst, welches er bis dahin noch nicht betreten hatte.

Schon in London, beim Anhören der Oratorien Händel's, war in ihm der Wunsch rege geworden, auch ein Werk dieser Art zu schreiben. Dort hatte man ihm, als dem würdigsten Nachfolger Händel's, den einst für diesen bestimmten, nach Milton's „Verlorenem Paradiese“ bearbeiteten Text der „Schöpfung“ angeboten, doch war er damals, weil er sich mit der englischen Sprache nicht hinlänglich vertraut fühlte, auf den Vorschlag denselben zu componiren nicht eingegangen. Indessen hatte er den Text mit nach Wien genommen, und nachdem hier der mit ihm befreundete Baron van Swieten, Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia, ein eben so musikalisch wie wissenschaftlich gebildeter Mann, ihn deutsch bearbeitet hatte, ging Haydn alsbald mit Liebe und Eifer an's Werk. Anfang 1798 war die Musik zur „Schöpfung“ vollendet, und nun war man in den Kreisen der Wiener Kunstfreunde voller Erwartung, welche Nation den Vorzug haben werde, das Werk zum ersten Mal zu hören, bis ein Verein von Mitgliedern des höchsten östreichischen Adels die Frage zu Gunsten Wien's entschied, indem sie dem Componisten die Partitur für 700 Ducaten abkauften und alle Unkosten der Aufführung auf sich nahmen. Diese fand am 19. März 1799 im Nationaltheater statt, und erregte einen unbeschreiblichen Enthusiasmus. Die Einnahme betrug die noch nie zuvor in einem Wiener Concert erreichte Summe von 4088 Gulden (welche man Haydn unverkürzt überliess), und bei einer noch im selben Jahre veranstalteten Aufführung des Werkes zum Besten des Institutes für Tonkünstler-Wittwen stieg sie gar auf 5000 Gulden. Mit gleichem Beifall wurde die „Schöpfung“ im folgenden Jahre in London und Dublin sowie 1801 in Paris aufgenommen. In letzterer Stadt konnte selbst die Erregung des Publicums in Folge der unmittelbar vor der Aufführung stattgefundenen Explosion einer gegen das Leben des Consul Bonaparte gerichteten Höllenmaschine den Erfolg des Werkes nicht wesentlich beeinträchtigen. Die Zuhörer und die an der Ausführung betheiligten Künstler der grossen Oper wetteiferten, es zu Ehren zu bringen; die letzteren liessen sogar eine goldene Medaille auf den Componisten prägen und übersandten ihm dieselbe mit einem Schreiben voll überschwenglicher Huldigungen. Auch das Institut de France wollte nicht zurückbleiben und wählte Haydn zu seinem Mitglied, nachdem schon früher die Akademie zu Stockholm und die Gesellschaft „Felix meritis“ zu Amsterdam ihm die gleiche Ehre erwiesen hatten.

Auch jetzt war Haydn's Arbeitskraft noch nicht erschöpft;

obschon er bereits an Körper und Geist die Beschwerden des Alters empfand, unternahm er doch noch die Composition eines zweiten Oratoriums „Die Jahreszeiten“ dessen Text nach Thompson ebenfalls van Swieten für ihn bearbeitet hatte. Dies letzte grössere Werk Haydn's, dessen erste Aufführung am 1. Mai 1801 zu Wien stattfand, steht an Frische der Erfindung hinter der „Schöpfung“ kaum zurück; die Anmuth und Lebensfreude, welche die mit sicherer Hand entworfene Naturschilderung durchweht, lassen in keiner Weise auf eine Abnahme der Kräfte des Meisters schliessen. Und doch wurde er mehr als einmal durch überhandnehmende Mattigkeit bei der Arbeit unterbrochen: „Die Jahreszeiten“ äusserte er noch kurz vor seinem Tode gegen Reichardt „ja, die Jahreszeiten haben mir den Rest gegeben; ganze Tage habe ich mich mit einer Stelle plagen müssen, und dann, dann! Nein, das glauben Sie nicht, wie ich mich gemartert habe“ und nach einer Pause schloss er: „Ja, es ist vorbei, wie Sie sehen, und die Jahreszeiten sind schuld daran.“ Den Abschluss seiner Thätigkeit bilden drei Streichquartette, deren letztes jedoch unvollendet blieb, und an Stelle des Finale nur das Thema des früher von ihm in Musik gesetzten Liedes „Der Greis“ enthält, mit den Textworten „Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich“.

Wenn von nun an des Sängers Mund verstummte, so äusserte sich die Verehrung, welche „Vater Haydn“[1] als Mensch wie als Künstler in allen Kreisen genoss, um so lauter, und mit jedem Jahre wurden ihm zahlreichere Beweise der Liebe und Theilnahme dargebracht. Eine besonders glänzende Ovation bereitete ihm Wien gelegentlich einer Aufführung der „Schöpfung“ mit italienischem Text von Carpani im Jahre 1808. Nachdem er am Eingang des Saales von einer Anzahl Collegen, darunter Beethoven und der mit der Leitung des Oratoriums betraute Salieri, begrüsst worden war, trug man ihn unter dem Jubel des Publicums auf einem Lehnstuhl durch den Concertsaal zu seinem Ehrenplatz neben der Fürstin Esterhazy und anderen Damen des höchsten Adels, welche, um ihn vor Erkältung zu schützen, alsbald seine Kniee mit ihren kostbaren Shawls umhüllten; und nicht weniger enthusiastisch äusserte sich die Stimmung der Anwesenden, als der geliebte Greis, von Rührung und Körperschwäche überwältigt, nach der ersten Abtheilung des Concertes den Saal wieder verlassen musste. Im Verlaufe dieses Jahres

[1]) Vgl. I. 355. Anm.

nahm seine Lebenskraft sichtlich ab; die Aufregung in Folge des 1809 ausgebrochenen Krieges, die Beschiessung Wiens und namentlich vier in unmittelbarer Nähe seines Hauses explodirende Geschosse beschleunigten sein Ende. Schlicht, wie sein Lebenslauf gewesen, gestaltete sich auch sein Begräbniss; inmitten der Erregung, welche sich nach der kurz zuvor erfolgten Einnahme der Stadt durch die Franzosen der Gemüther bemächtigt hatte, unterliess es die Bevölkerung Wiens, ihrem Liebling ein glänzendes letztes Geleit zu geben. Ein Grabstein, von seinem Schüler Sigismund Neukomm gesetzt, bezeichnet auf dem Gumpendorfer Friedhofe die Stelle, wo Haydn beerdigt wurde; seine Gebeine aber ruhen nicht dort, sondern in der Bergkirche zu Eisenstadt, wo der sie umschliessende Sarg elf Jahre nach dem Tode des Meisters auf Anordnung des Fürsten Esterhazy beigesetzt wurde.

Wohl hat das Städtchen an den weinreichen Ufern des Neusiedlersees gerechte Ansprüche, dem grossen Künstler als letzte Ruhestätte zu dienen, denn hier entfaltete sich, wie wir gesehen haben, Haydn's Genie in seiner ganzen Pracht, hier bildete er sich zum „Naturpoeten der Instrumentalmusik", wie ihn Riehl [1]) treffend nennt „der nicht blos in der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" sondern viel reizender und tiefer noch in so vielen Symphonien und Quartetten seine helle Freude an Gottes frischer freier Welt bald jubelnd, bald kindlich andachtsvoll in alle Lande hinausgesungen hat. Dabei ist nicht zu vergessen, dass ihm Eisenstadt mit den aus dem Naturleben gewonnenen Anregungen auch künstlerische Eindrücke und Genüsse in Fülle bot. Neben einem trefflichen Orchester, befähigt, alle seine künstlerischen Absichten zu verwirklichen, verfügte Haydn dort über Gesangskräfte ersten Ranges, so dass Maria Theresia behaupten konnte „wenn ich eine gute Oper hören will, so gehe ich nach Esterhaza." Wiederholen wir uns aber, dass Haydn's Vorzüge als Instrumentalcomponist durch seine genaue Kenntniss der Vocalmusik wesentlich mit bedingt sind, so dürfen wir mit Riehl Eisenstadt die Wiege des deutschen Quartetts und der deutschen Symphonie nennen, welche von hier aus die musikalische Welt eroberten und eine neue Kunstepoche, die classische Blüthezeit der reinen Instrumentalkunst, der absoluten Musik, eröffneten.

[1]) Vgl. Riehl's anmuthige Schilderung von Rohrau und Eisenstadt („Wanderbuch" Cap. VIII. „Aus dem Leithawinkel").

Das häufig gemissbrauchte Prädicat „Classische Heiterkeit“ erscheint durchaus verständlich und berechtigt, wenn man sich in die sonnenklare Tiefe der Haydn'schen Musik zu versenken, sie zu ergründen sucht. Man wird dabei inne, dass diese „Heiterkeit“ nicht etwa im Tändeln und Scherzen, in gedankenloser Spielfreudigkeit zum Ausdruck kommt, auch nicht in Aeusserlichkeiten besteht, nach Art der selbst in Kampf und Sterben lächelnden Antlitze auf den Bildwerken aus der Frühzeit der griechischen Kunst, sondern in jenem Gleichgewicht und edlem Maass des Empfindens, welches der Darstellung auch des Tiefernsten und Furchtbaren eine beruhigende, reinigende, sittlich erhebende Wirkung bewahrt. Aeusserungen des gewaltigsten tragischen Pathos, wie z. B. in Haydn's Quartett (No. 28 der Pariser Ausgabe)



werden uns tief ergreifen, ohne doch eine Stimmung zu erzeugen, welche mit dem „Weltschmerz“ einer spätern Kunstepoche zu vergleichen wäre. Und wie sich in seinen Tönen die Trauer verklärt, so erscheinen andererseits Scherz und ausgelassene Lustigkeit bei ihm veredelt, weit über die Sphäre des Gemeinen hinausgehoben.[1]) Deshalb konnte auch Dittersdorf in einem Ge-

[1]) Das Geniale bei Haydn, behauptet Riehl, beruht gerade darin, dass er die Gegensätze von Ernst und Lustigkeit, von volksthümlichem Tanz- und Liedeston und gearbeiteter Kunst zu verschmelzen wusste, während diese Gegensätze bei den früheren Componisten noch völlig unvermittelt erscheinen; so bei Haydn's Vorgänger im Eisenstädter Capellmeisteramt, Gregor Joseph Werner, von welchem Riehl im dortigen Musik-Archiv eine Menge unveröffentlicht gebliebener Werke aufgefunden hat. „Dieser Componist“ bemerkt er dazu (a. a. O. S. 371) „war mir bis dahin nur bekannt durch seine burlesken sogenannten „Tafelstücke“, musikalische Possenspiele mit Arien und Recitativen, welche unter dem Titel „Gemüthsergötzendes Tafelconfect“, der „Wiener Tandelmarkt“ und die „Bauernrichter“ in den Jahren 1750 und 54 erschienen sind. Die Musikalien in Eisenstadt zeigen uns aber einen ganz andern Mann: hier ist der burleske Local-Komiker ein höchst ernsthafter, musikalisch orthodoxer Kirchencomponist, der im strengen Satze einen ganzen Berg von Messen und verwandter Cultusmusik geschrieben hat. Ein ähnliches Doppelgesicht, unterschieden wie Tag und Nacht, haben aber auch andere oberdeutsche Musiker aus der Mitte des vorigen Jahr-

spräch mit Joseph II. über Haydn dem Kaiser auf seine Frage „Tändelt er nicht manchesmal gar zu viel?“ Die Antwort geben: „Er hat die Gabe zu tändeln, ohne jedoch die Kunst herabzuwürdigen,“ konnte Mozart voller Bewunderung ausrufen: „Keiner kann Alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung und Alles gleich gut, als Joseph Haydn!“ Wir werden uns keines übertriebenen Materialismus schuldig machen, wenn wir das wohlthuende Gleichmaass, welches Haydn als Künstler wie als Menschen eigen war, nicht zum wenigsten auf Rechnung seiner glücklichen Körperconstitution schreiben. Er hatte gut reden, als er in Beethoven's Arbeiten das „um nicht zu sagen Verschrobene, doch Ungewöhnliche“ kritisirte, und diesem Zuge seine eigene natürliche Heiterkeit entgegensetzte „die nichts habe zerstören können, selbst nicht seine Heirath und seine Frau“ — Beethoven's zu Schwermuth und Melancholie neigendes Naturell (theilweise die Folge eines frühzeitig entwickelten Unterleibsleidens, welches auch später den Verlust seines Gehörs herbeiführte) musste ihm, den eine gütige Natur mit leichtem, gesunden Blut ausgestattet hatte, unverständlich sein, wie es jenem versagt bleiben musste, sich die Harmlosigkeit und Unbefangenheit im Verkehr mit seinen Mitmenschen anzueignen, die sich Haydn sein ganzes Leben hindurch bewahrt hat.[1])

hunderts. So der Freisinger Placidus Camerloher, den Gerber als einen Vorverkünder des deutschen Streichquartetts namhaft gemacht hat: er springt gleich Werner mit beiden Füssen von der übervolksthümlichen Burleske zur ganz gravitätischen contrapunktischen Scholastik, wie man aus seinen wunderlichen Symphonien auf der Münchener Staatsbibliothek und aus seinen in Freising aufbewahrten Kirchenwerken ersehen mag. Und dann Florian Gassmann, der in seinen Streich-Trios oft die reinste und roheste Kirmess-Musik giebt, in seinen fugirten Quartetten hingegen als der gestrengste Magister auftritt, jeden leisen Anflug von Gemüth, Witz und Humor sofort mit gelehrtem Stirnrunzeln verscheuchend ... Ein ganz verwandtes Phänomen, wie es mir bei den beiden Eisenstädter Capellmeistern Werner und Haydn vor Augen trat, zeigt sich übrigens in weit grösserem kunsthistorischen Maassstabe, wenn wir die bald trocken gelehrte, bald volksmässig „grobianische“ deutsche Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts mit jener Poesie des 18. vergleichen, welche gleichfalls darnach rang, das Volksmässige und Kunstmässige endlich organisch zu verbinden, bis Goethe in seiner Frühperiode diesen Preis gewann und damit zugleich die höchste Weihe eines Classikers.“

[1]) Völlig absurd ist es, wenn sensationssüchtige Zeitgenossen Haydn's hinter seinem Verhalten bei dem Unterricht, den er Beethoven zeitweilig ertheilt hat, Eifersucht gegen diesen haben wittern wollen. Thatsache ist, dass Haydn diesen Unterricht nicht besonders eifrig betrieben hat, so dass sich Beethoven veranlasst sah, seine von Haydn flüchtig corrigirten Arbeiten später dem mit ihm befreundeten Componisten Schenck (S. 85) zur gründlichen Durchsicht vorzulegen.

Der in vielen Compositionen Haydn's vorwaltende anmuthige, bisweilen auch derbe Humor darf nicht zu der Annahme verleiten, als habe er es mit seiner Kunst und mit dem Leben leicht genommen. Hier wie dort hat er es an Strenge gegen sich selbst nicht fehlen lassen, und in keinem seiner zahlreichen, oft scheinbar leicht hingeworfenen Werke vermisst man jene gewissenhafte Selbstkritik, ohne welche auch bei glänzendster Begabung kein Kunstwerk zu Stande kommt. In harter Schule hatte sich sein Künstlergemüth zur Harmonie geklärt und war er zugleich zu unbeschränkter Meisterschaft im Tonsatz gelangt, so dass er jeden Gedanken mit nie fehlender Sicherheit in die ihm entsprechende Form zu kleiden vermochte. Der Contrapunkt war ihm eine Passion, die so weit ging, dass er in seinem Schlafzimmer, statt alles anderen Schmuckes, sechsundvierzig Canons seiner Erfindung unter Glas und Rahmen aufgehängt hatte. Die Früchte dieser unermüdlichen Contrapunktstudien bewundern wir in seiner thematischen Arbeit, d. h. der Kunst, einen musikalischen Gedanken durch Umbildungen aller Art in allen möglichen Metamorphosen zur Erscheinung zu bringen, ohne der logischen Entwickelung Gewalt anzuthun, oder den organischen Zusammenhang des Tonstückes zu verletzen. Nicht selten wächst bei ihm aus einem einzigen kurzen Thema ein ganzer Schatz von scheinbar unerschöpflicher Gedankenfülle hervor, namentlich in seinen Quartetten, wie denn diese Gattung überhaupt ein Prüfstein der Gestaltungskraft des

Die richtige Erklärung dieser Thatsache aber ist unschwer zu finden. Abgesehen davon, dass das Wesen und die Richtung des Schülers, wie schon angedeutet wurde, dem Meister nicht eben sympathisch sein konnten, war dieser auch gerade damals durch seine Londoner Geschäfte zu sehr in Anspruch genommen, um für andere Verpflichtungen die nöthige Zeit zu finden. Endlich fragt es sich, ob Haydn überhaupt für das Lehrfach befähigt gewesen ist, denn von seiner Thätigkeit auf diesem Gebiete ist weiter nichts bekannt und, wie die Erfahrung lehrt, findet sich die pädagogische Kraft keineswegs immer mit der productiven vereint. Dass Künstlerneid und Eifersucht in Haydn's kindlich-wohlwollendem Gemüth keinen Raum hatten, haben wir an seinem Verhältniss zu Pleyel und Mozart gesehen. Wenn er später Beethoven's Wirken mit weniger günstigem Auge verfolgte, so ist nicht zu vergessen, dass ein genialer Musiker, der neue Bahnen betreten und diese selbstverständlich bis zu der von ihm als unüberschreitbar erkannten Schönheitsgrenze verfolgt hat, nur die Pflicht seines künstlerischen Gewissens erfüllt, indem er gegen alle Versuche Protest einlegt, jene Grenze zu überschreiten. Wo dies nicht der Fall war, finden wir Haydn, auch Beethoven gegenüber, stets zu aufrichtiger Anerkennung bereit. Als man ihm mittheilte, dass Beethoven sich missfällig über die „Schöpfung" geäussert habe, sagte er „das ist unrecht von ihm, was hat denn er geschrieben? Etwa sein Septett? Aber freilich, das ist schön, ja herrlich!"

Componisten ist, da hier, bei der verhältnissmässig geringen Anzahl der Stimmen, beim Mangel an Klangfarben-Verschiedenheit und starken dynamischen Contrasten, die Ansprüche auf Reinheit des Satzes und geistreiche Stimmencombination höhere sind als an jede andere Instrumentalmusikform. „Das Quatuor" sagt schon Quantz (Versuch etc. S. 302) „oder eine Sonate mit drei concertirenden Instrumenten und einer Grundstimme, ist eigentlich der Probierstein eines echten Contrapunktisten; aber auch eine Gelegenheit, wobei mancher, der in seiner Wissenschaft nicht recht gegründet ist, zu Falle kommen kann."

Die Reinheit und Durchsichtigkeit des Tonsatzes kennzeichnet Haydn's Arbeiten nicht minder da, wo er über reichere Mittel der Darstellung verfügt, als im Streichquartett: auch in seinen Symphonien kommt er niemals in die Lage, zu jenen Massen-Klangwirkungen und verblüffenden Effecten seine Zuflucht zu nehmen, mittelst welcher moderne Orchestercomponisten nur zu häufig über die inneren Mängel ihrer Arbeit hinweg zu täuschen suchen. Seine maassvolle, discrete Verwendung der Kräfte des Orchesters ist aber um so mehr anzuerkennen, als er an die Darstellungsfähigkeit desselben ungleich höhere Ansprüche machte, als es seine Vorgänger gethan. Für die Werke der letzteren — unter denen der S. 35 Anm. genannte Sammartini am meisten auf Haydn's Ausbildung zum Instrumental-Componisten gewirkt zu haben scheint — mag das auf die Musik der vor-Beethoven'schen Epoche vielfach angewendete Prädicat, des „reinsinnlichen Tonspieles" gelten, auf Haydn's Symphonien, namentlich die späteren, darf es nur ausnahmsweise Anwendung finden, denn, abgesehen von einigen Menuetten und Finales, lässt sich hier die bewusste Absicht, einen dichterischen Gedanken zu verwirklichen, bestimmte Seelenzustände in Tönen darzustellen, fast niemals verkennen. Er selbst hat erzählt, dass er in seinen Instrumentalwerken häufig „moralische Charaktere" habe schildern wollen; in einer seiner ersten Symphonien sei z. B. die Idee herrschend „wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinne den Ermahnungen nicht Gehör giebt."[1] So gestaltete sich Haydn's Symphonie,

[1]) Auch mit den Texten seiner Vocalwerke nahm es Haydn, besonders in reiferem Alter, genauer, als man nach der Beschaffenheit derselben glauben sollte. Das „Hopsasa, heissasa, es lebe der Wein" aus den Jahreszeiten zu componiren, war ihm, nach seiner eigenen Aussage, eine peinliche Aufgabe, und bezüglich des Chors „Fleiss, o edler Fleiss" meinte er, er sei zwar sein Lebelang fleissig gewesen, es sei ihm aber nie in den Sinn gekommen, den Fleiss in Musik zu setzen.

in vollem Gegensatz zu den in seiner Jugendzeit unter den Namen Serenade, Divertissement, Cassation[1]) beliebten Instrumentalformen, mehr und mehr zu einem grossartigen, ergreifenden Charakterbilde, ohne gleichwohl ihren wie aller Instrumentalmusik Ursprung aus dem Tanze verläugnen zu wollen. „In der Symphonie Haydn's“ sagt R. Wagner[2]) „bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: Ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste contrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch' geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantasiereichen Gesetzen geregelten Tanzes eigenthümlich, kund: so warm durchdringt sie der Hauch wirklichen, menschlich freudigen Lebens.“ Und in Bezug auf das Adagio fährt er fort „den, in mässigerem Zeitmaasse sich bewegenden Mittelsatz sehen wir von Haydn der schwellenden Ausbreitung der einfachen Volks-Gesangsweise angewiesen: sie dehnt sich in ihm nach Gesetzen des Melos, wie sie dem Wesen des Gesanges eigenthümlich sind, durch schwungvolle Steigerung und mit mannigfaltigem Ausdruck belebte Wiederholung aus.“

Endlich hat Haydn das Verdienst, den äussern Ausbau der Symphonie vollendet zu haben, indem er ihr den durch die cyclische Sonatenform nicht nothwendig bedingten vierten Satz einfügte, als welchen er, gleichsam um dem Ernst des langsamen,

[1]) Wörtlich „Entlassung“, ursprünglich wohl die Schlussnummer eines Instrumentalconcerts, nach Jahn „zeitweilig der geläufige Ausdruck für Instrumentalmusik überhaupt“, wie denn Haydn seine ersten Quartette „Cassationen“ genannt hat. Gleich der Serenade ist auch die Cassation eigentlich eine Nachtmusik im Freien, wie solche in Wien während des vorigen Jahrhunderts, bald zu Ehren bestimmter Personen, bald in Form öffentlicher Concerte, vielfach zur Aufführung kamen. So lesen wir in einem Briefe Mozart's vom Jahre 1782, dass er die Erlaubniss erhalten habe „zwölf Concerte im Augarten zu geben und vier grosse Nachtmusiken auf den schönsten Plätzen in der Stadt.“ Diese, für die Instrumentalcomponisten nach gewisser Seite hin ungemein anregende Art des Musicirens war noch im Anfange unseres Jahrhunderts bei den Wienern beliebt. In Moscheles' Tagebuch vom Jahre 1815 („Aus M.'s Leben“ I. 23) lesen wir, dass Graf Palffy im betreffenden Winter sechs Serenaden im botanischen Garten veranstaltete, deren Programme aus Werken von Beethoven, Mayseder, Hummel u. a. bestanden und von den beiden Letztgenannten sowie von Moscheles, Merck und Giuliani ausgeführt wurden. „Dazwischen lustige Jodler, die aus den Gebüschen hervorklangen und ein noch lustigeres Souper. Zwischen diesen Serenaden liegt noch eine für die Kaiserin Marie Louise veranstaltete, und wohl ein halbes Dutzend, welche Privatleute den Ihrigen zu ihren Namenstagen geben.“

[2]) „Das Kunstwerk der Zukunft“ Ges. Schriften III. 109.

mehr und mehr auch des ersten Satzes ein Gegengewicht zu geben, einen wirklichen Tanz, das Menuett[1]) wählte. Ob Haydn der Erste gewesen ist, der dasselbe in die Symphonie aufgenommen hat, ist ungewiss; aber, wie Jahn richtig bemerkt,[2]) ist er derjenige, welcher ihm einen eigenthümlichen, typisch gewordenen Charakter gegeben. „Das Menuett war der Tanz der vornehmen Welt, wie wir es bei Mozart im Don Juan angewendet sehen, es bot ihr die Gelegenheit, Würde, Anstand und Grazie zu entfalten. Diejenigen Menuetts, welche unbefangen diesen Charakter des Tanzes wiedergeben, kann man jetzt nicht hören ohne an Puder und Reifrock erinnert zu werden, und wie die zierlichen Porzellanfigürchen und Kupferstiche jener Zeit erregen sie bei aller Anerkennung ihrer graziösen Würde ein heiteres Lächeln; in einer Zeit, welcher diese Art des Anstandes fremd geworden ist, kann sie nur humoristisch reproducirt werden. Haydn parodirte das Menuett seiner Zeit nicht, aber er entkleidete es seiner vornehmen Würde; er nahm es, wie es die Bürgersleute tanzten und wusste eine volksthümliche Laune und Heiterkeit hineinzulegen, welche diesem Tanz ursprünglich fremd war. Die gemüthliche Fröhlichkeit und Jovialität, die munteren Spässe und Scherze, die in den Salons der Noblesse als nicht standesgemäss keinen Zutritt fanden, wusste er zur Geltung zu bringen; er war unerschöpflich an Einfällen, Ueberraschungen, Witzen jeder Art, ohne ausgelassen oder ordinär zu werden, und er verstand es den Ton der behaglichen Laune zu behaupten, obgleich die künstlerische Behandlung der Form, die er nach allen Seiten erweiterte und ausdehnte, in hohem Maasse fein berechnet und geistreich war. Es ist begreiflich, dass diese Weise populär wurde; sie ging von einer beliebten Form aus, der Sinn der sich darin aussprach, war echt volksmässig und die Gestaltung wahrhaft künstlerisch: so hatte das Menuett seinen Platz in der Symphonie gewonnen und wusste ihn zu behaupten."

Zu den Modificationen, die sich das Menuett bei seinem Uebergange vom ceremoniellen Hoftanze zu der neuen ihm von Haydn gegebenen Gestalt gefallen lassen musste, gehört namentlich auch die Beschleunigung des Tempo. Nur sehr wenige Menuetten aus des Meisters erster Periode fordern oder

[1]) Auch der oder die Menuett genannt. Gegen den weiblichen Artikel wäre anzuführen, dass es im Französischen „Le menuet", im Italienischen „Il minuetto" heisst.

[2]) A. a. O. I. 559.

gestatten ein Zeitmaass, in welchem sie geeignet wären, dem feierlichen Tanzschritt eines Ludwig XIV. und seines Hofes als Begleitung zu dienen. Noch weiter entfernt sich das Menuett in Mozart und bei Haydn's späteren Werken von seinem ursprünglichen Tempo, bis es sich schliesslich in das, alle Bande der Tanzform sprengende und zum freisten Tummelplatz des musikalischen Humors gewordene Scherzo Beethoven's verwandelt. Dieser Entwickelungsgang war ein nothwendiger und mit der Bestimmung der modernen Instrumentalmusik durchaus im Einklang. In der Suite, neben anderen Tänzen seines Gleichen, konnte das Menuett recht wohl seinen Platz finden, auch am Schlusse der ältern Ouvertüre, wie es Fux häufig verwendet; zum Charakter der modernen Symphonie jedoch will der seinige schlechterdings nicht stimmen, und mit gutem Grunde konnte Burney in seinem 1772 erschienenen Reisebericht (I. 276) fragen: „Ueberhaupt giebt es viele so galante Symphonien, in welche das Menuett hineinpasst? Sticht es nicht meistentheils gegen die übrigen Sätze zu sehr ab, als dass es ein gutes Ganzes ausmachen könnte? Wenn dies wahr ist, so muss man mit den neueren deutschen Componisten noch unzufrieden sein, die es gar in ihre Quartette und Trios mischen."

Eine seltene Gunst des Schicksals war es für Haydn, dass er in der Mitte seines Lebensweges, da, wo so mancher Künstler sich, wie einst Dante „in einem düstern Walde findet und vergebens nach dem Auswege späht" — dass er gerade in diesem verhängnissvollen Moment den jüngern Genossen antraf, der, an genialer Kraft ihm noch überlegen, ihn auf neue Bahnen wies; ferner, was nicht minder wichtig, dass er als schon gereifter Mann bescheiden und geistig-elastisch genug war, um von jenem zu lernen; dass er endlich lange genug lebte, um das Gelernte in umfassender Weise zu verwerthen. Nicht nur als Operncomponist trat Haydn wie schon früher erwähnt wurde, willig hinter Mozart zurück; auch da, wo sie recht eigentlich als Rivalen einander gegenüberstanden, auf dem Gebiete der Symphonie und des Quartetts, erkannte er freudig seine Grösse an. Von den Streichquartetten Mozart's behauptete er, wenn derselbe nichts Anderes geschrieben hätte, so würde er durch sie unsterblich geworden sein; auch nach dem Tode seines Freundes versäumte er keine Gelegenheit Mozart'sche Musik zu hören und pflegte zu betheuern, dass er nie eine Composition von ihm gehört habe, ohne etwas zu lernen. Ein Vergleich der älteren Symphonien Haydn's mit den, nach dem Erscheinen der

Mozart'schen, für London geschriebenen lässt die Aufrichtigkeit dieses Geständnisses auf's Deutlichste erkennen: das reich ausgestattete, fein gegliederte Orchester, mit dessen Hilfe sich Haydn in seinen zwölf Londoner Symphonien gleichsam über sich selbst erhob, hat er aus Mozart's Händen empfangen, zu dem er so gleichzeitig im Verhältniss des Vorgängers und des Nachfolgers steht.

* *
*

Wolfgang Amade Mozart[1]) (geb. in Salzburg 27. Januar 1756, gest. in Wien 5. December 1791), der genialste Tonkünstler aller Zeiten, wie keine andere Persönlichkeit der gesammten Kunstgeschichte ein Liebling der Musen, erweckt durch seine Lebensschicksale ebenso tiefe Sympathie, wie er durch seine Leistungen unbegrenzte Bewunderung verdient. Als phänomenal begabtes Kind von allen Kunstverständigen Europa's angestaunt und mit Beifall überschüttet, musste er es erleben, von seinen Zeitgenossen verkannt und verlassen zu werden, sobald sich sein Talent eigenartig zu entwickeln anfing; und als ihm endlich nach schwerem Kampfe der wohlverdiente Lorbeer winkte, raffte der unerbittliche Tod den kaum in's Mannesalter Getretenen dahin, seinem Fluge zu sonnenhohen Idealen ein jähes Ende bereitend, alle Hoffnungen zerstörend, die man mit Recht auf sein ferneres Wirken hat bauen dürfen.

Als Sohn eines vorzüglichen Musikers, des Salzburger Concertmeisters Leopold Mozart, dessen 1756 erschienener, mehrfach aufgelegter und in fremde Sprachen übersetzter „Versuch einer gründlichen Violinschule" ihm verdientermaassen den Ruf eines denkenden Künstlers und ausgezeichneten Pädagogen erworben hat, hatte Mozart den Vortheil, von frühester Jugend

[1]) So nannte er sich in der Regel. Im Salzburger Kirchenbuche heisst es *Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus.* Er selbst hat als seinen vollständigen Namen wiederholt angegeben *Johannes Chrysostomus Sigismundus Amadeus.* Von seinen Biographien erschien die erste in Schlichtegroll's „Nekrolog" 1791. Dieser folgten die von G. A. von Nissen, dem zweiten Gatten der Wittwe Mozart's (1828); Oulibicheff, *Nouvelle Biographie de Mozart* (1843, deutsch von Schraishuon 1847); Holmes, *The life of Mozart* (1845); endlich das alle Forschungen der Genannten zusammenfassende vierbändige Werk Otto Jahn's („Mozart" 1856—59. Zweite Auflage in 2 Bänden 1862). Neuerdings hat noch L. Nohl schätzbares biographisches Material veröffentlicht, namentlich „Mozart's Briefe" 2. Aufl. 1877. Eine französische Biographie von Victor Wilder erschien 1880 zu Paris unter dem Titel *Mozart, l'homme et l'artiste.*

an den besten Unterricht in der Musik zu geniessen. Bereits im Alter von drei Jahren tritt seine Neigung für dieselbe gelegentlich des Clavierunterrichts seiner ältern Schwester Maria Anna (in der Familie „Nannerl“ genannt) zu Tage; im folgenden Jahre fängt er selbst an Clavier zu spielen, Menuette und andere kleine Stücke, die ihm der Vater spielend beigebracht; im fünften Jahre componirt er selbst derartige Stücke, die er dem Vater vorspielt und von diesem aufschreiben lässt. Nach den Aufzeichnungen des Hoftrompeters Schachtner, der um diese Zeit im Mozart'schen Hause viel verkehrte, führte der Knabe mit sieben Jahren Dinge aus, die seiner Umgebung geradezu unbegreiflich scheinen mussten. Hier nur eine der vom Genannten mitgetheilten Proben. Eines Tages, nachdem Wolfgang kurz zuvor eine kleine Spielzeug-Geige zum Geschenk erhalten hatte, wurden neue Trios probirt; „Wolfgangerl bat, dass er das zweite Violin spielen dürfte, der Papa aber verwies ihm seine närrische Bitte, weil er noch nicht die geringste Anweisung in der Violine hatte, und Papa glaubte, dass er nicht das Mindeste zu leisten im Stande wäre. Wolfgang sagte, um ein zweites Violin zu spielen braucht man es jawohl nicht erst gelernt zu haben, und als Papa darauf bestand, dass er gleich fortgehen und uns nicht länger beunruhigen sollte, fing Wolfgang an bitterlich zu weinen und trollte sich mit seinem Geigerl weg. Ich bat, dass man ihn mit mir möchte spielen lassen; endlich sagte Papa: Geig' mit Herrn Schachtner, aber so stille, dass man dich nicht hört, sonst musst du fort. Das geschah, Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erstaunen, dass ich da ganz überflüssig sei; ich legte still meine Geige weg und sah den Papa an, dem bei dieser Scene die Thränen der Bewunderung und des Trostes über die Wangen rollten; und so spielte er alle sechs Trios. Als wir fertig waren, wurde Wolfgang durch unsern Beifall so kühn, dass er behauptete, auch das erste Violin spielen zu können. Wir machten zum Spass einen Versuch, und wir mussten uns fast zu Tode lachen, als er auch dies, wiewohl mit lauter unrechten und unregelmässigen Applicaturen doch so spielte, dass er nie ganz stecken blieb.“

Da sich inzwischen auch das Talent der Schwester in erfreulicher Weise entwickelt hatte, so fühlte sich der Vater 1762 veranlasst, mit beiden Kindern eine Kunstreise zu unternehmen. Zunächst wandte er sich nach München, wo die Geschwister sich vor dem Kurfürsten hören liessen und auf's Höchste bewundert wurden. Nach Wien, dem nächsten Reiseziel, war der

Ruf ihnen schon vorangeeilt, so dass sie auch hier die günstigste Aufnahme fanden. Am Hofe, wie in der übrigen vornehmen Welt überhäufte man sie mit Beifall und Geschenken, namentlich den Knaben, der durch sein aufgewecktes Wesen, durch seine kindliche Unbefangenheit nicht weniger Gefallen erregte als durch seine musikalischen Leistungen. In seinen Gesprächen mit dem Kaiser und der Kaiserin zeigte er keinerlei Verlegenheit und mit den Prinzessinnen verkehrte er wie mit seines Gleichen; als er einmal, erzählt Nissen, auf dem glatten Parketboden ausgeglitten war, und die Erzherzogin Marie Antoinette ihn aufgehoben hatte, während eine ihrer Schwestern dabei unthätig geblieben war, sagte er zu ihr „Sie sind brav, ich will Sie heirathen" und als die Kaiserin fragte, weshalb er das thun wolle, antwortete er „Aus Dankbarkeit; sie war gut gegen mich, während ihre Schwester sich um nichts bekümmerte."

Durch den Wiener Erfolg ermuthigt, beschloss L. Mozart 1763 mit seinen Kindern nach Paris zu gehen. Die Reise war eine ununterbrochene Reihe von Triumphen: an den am Wege liegenden deutschen Residenzen, in Frankfurt, in Brüssel wurden Concerte veranstaltet, die den kleinen Virtuosen Beifall und Geschenke in Fülle, der väterlichen Kasse aber namhafte Einnahmen brachten. In Paris angelangt, konnten sich die Geschwister, Dank den Empfehlungen des Wiener Hofes, so wie dem Einfluss des von Wolfgang's Talent völlig bezauberten Baron Grimm (S. 6) bald vor der königlichen Familie zu Versailles produciren, und wie in Wien, so folgten auch hier die aristokratischen Kreise dem Beispiel des Hofes: Jeder wollte der Erste sein, die ausserordentlichen Fremden bei sich zu sehen, und man wetteiferte, ihnen Annehmlichkeiten und Vortheile zu gewähren. Auch die Künstler und Kunstverständigen jeder Parteirichtung stimmten rückhaltslos dem Beifall der Menge zu, besonders bei Wolfgang's wunderbarer Fertigkeit im Accompagniren, zu welcher Kunst, wie sich der Leser erinnern wird, damals die ganze Kraft des gereiften Künstlers gehörte. Unter anderm begleitete er einmal, wie Grimm erzählt, einer Dame eine italienische Arie, welche er nicht kannte, ohne die Noten zu sehen, nur nach dem Gehör, indem er die Harmonie aus dem, was er eben hörte, auch für das was folgte errieth. Das konnte ohne einzelne Missgriffe nicht wohl abgehen; allein nachdem die Arie beendigt war, bat er die Dame wieder zu beginnen, spielte nun selbst die Melodie nach dem Gedächtniss und begleitete sie vollkommen richtig und wiederholte sie dann zehnmal, indem er

jedesmal den Charakter der Begleitung veränderte. „Er hätte sie zwanzigmal wiederholt und verändert“ schliesst Grimm „wenn es auf ihn angekommen wäre; ich würde mich nicht wundern, wenn dies Kind mir den Kopf verdrehte, falls ich es noch öfter höre, und ich begreife, dass es schwierig ist, einem solchen Wunder gegenüber sich seinen gesunden Verstand zu bewahren.“ — Nun glaubte L. Mozart den Zeitpunkt geeignet, seinen Sohn auch als Componisten dem Publicum vorzustellen und veröffentlichte vier Sonaten desselben für Clavier und Violine, die nicht nur eine bei einem siebenjährigen Knaben staunenswerthe Herrschaft über die Compositionstechnik, sondern auch, wie der Vater meinte „hier und da einen ganz sonderbaren goût erkennen lassen.“

Noch ergiebiger an Gold und Ehren war der Aufenthalt der Familie in England vom April 1764 bis zum Juli 1765. Die Theilnahme für deutsche Musik war dort seit Händel's Zeit ungleich lebhafter als in Paris, und wie später Haydn, so erfreuten sich jetzt die Geschwister Mozart der Gunst Georg's III. und seiner Gemahlin in solchem Grade, dass der Vater von der Aufnahme am Hofe berichten konnte: „Die uns von beiden hohen Personen bezeugte Gnade ist unbeschreiblich, ihr freundschaftliches Wesen liess uns gar nicht denken, dass es der König und die Königin von England wären. Man hat uns an allen Höfen noch ausserordentlich höflich begegnet, allein was wir hier erfahren, übertrifft alles Andere. Vor kurzem gingen wir in St. James's Park spazieren. Der König kam mit der Königin gefahren, und obwohl wir alle andere Kleider anhatten, erkannten sie uns, grüssten uns nicht nur, sondern der König öffnete das Fenster, neigte das Haupt heraus und grüsste lächelnd mit Haupt und Händen, besonders unsern Master Wolfgang.“ Johann Christian Bach (I. 455), damals eine der ersten Musikautoritäten England's, Lehrer und Musikdirector der Königin, interessirte sich auf's Lebhafteste für den Knaben und sagte ihm eine glänzende Zukunft voraus. Namentlich durch seine Fähigkeit im Improvisiren setzte Wolfgang die Londoner Musikfreunde in Erstaunen. Hierfür nur ein Beispiel. Eines Tages wurde er aufgefordert, einen Liebesgesang im Stil der italienischen Oper zu improvisiren. Sogleich begann er einige Worte herzusagen, welche einem einleitenden Recitativ entsprachen, denen darauf ein Musikstück folgte auf das Wort *affetto* (Liebe) componirt, ungefähr von der Länge einer gewöhnlichen Arie, regelrecht in zwei Theilen. In derselben Weise liess er dann einen Gesang des Zornes hören

auf das Wort *perfido* (Treuloser) componirt, wobei er in eine solche Begeisterung gerieth, dass er wie ein Besessener auf das Clavier schlug und mehrmals von seinem Sessel in die Höhe fuhr. Die Kenner mussten gestehen, dass diese improvisirten Compositionen weit über das Gewöhnliche erhaben und Beweise einer bedeutenden Erfindungskraft gewesen seien. Man sieht also, bemerkt Jahn (I. 59) dazu, dass nicht blos die technische Ausbildung so merkwürdig vorgeschritten war, dass der Knabe die Regeln und die Formen der Composition mit einer gewissen Freiheit beherrschte, sondern dass auch die Begeisterung einer künstlerisch angeregten Phantasie ihn wirklich productiv machte. Interessant ist es, hier schon die ersten Regungen des dramatischen Elements wahrzunehmen, welches sich später in Mozart als das wesentlich gestaltende entwickelt, und wie er dem Ausdruck einer bestimmt ausgesprochenen leidenschaftlichen Stimmung bereits die feste Form zu geben weiss. Gewiss wird beides knabenhaft gewesen sein, aber der Keim der künftigen Grösse ist darin schon klar ausgesprochen.

Wir müssen es uns versagen, die Erlebnisse der Familie auf ihrer Rückreise über Holland, Frankreich und die Schweiz im Einzelnen zu verfolgen, zumal diese Reise gewissermaassen nur ein Vorspiel zu Mozart's Wunderkind-Epoche bildet, denn die merkwürdigsten Proben seiner Frühreife fallen in seine späteren Kindheitsjahre. Ende 1766 nach Salzburg zurückgekehrt, widmete er sich unter Leitung des Vaters ernsten Studien, sowohl musikalischen wie wissenschaftlichen; nach Ablauf eines Jahres aber hatte er in der Composition so bedeutende Fortschritte gemacht, dass L. Mozart Anfangs 1768 eine zweite Reise nach Wien mit ihm antrat, überzeugt, dass sein Sohn jetzt nur zu kommen brauche um zu siegen. Indessen fand er diesmal Schwierigkeiten aller Art zu überwinden: die von Joseph II. am Hofe eingeführte und auf die höheren Gesellschaftskreise nachwirkende Sparsamkeit, welche eine ungewöhnliche Zurückhaltung auch im Kunstgenuss zur Folge hatte; ferner der um diese Zeit merklich gesunkene, nur auf Possen und Zauberstücke gerichtete Geschmack des grossen Publicums; endlich auch die nunmehr mit Grund sich regende Eifersucht der Wiener Clavierspieler und Componisten. Nur mit Mühe setzte er es beim Kaiser durch, dass sein Sohn mit der Composition einer Oper beauftragt wurde. Man wählte, da es mit den Gesangskräften für die *Opera seria* gerade schlecht bestellt war, eine komische Oper *La finta semplice* („Die verstellte Einfältige") und in kürzester

Zeit hatte Wolfgang die Partitur beendet. Aber alle Mühe war verloren, denn da der Kaiser eben damals Wien auf längere Zeit verlassen hatte, erhob sich die Kabale gegen den jungen Componisten mit erneueter Stärke, so dass der Vater sich schliesslich gezwungen sah, die Oper zurückzuziehen. Für diese Täuschung wurde er einigermaassen entschädigt durch die Aufführung einer andern dramatischen Arbeit seines Sohnes, des S. 81 genannten Singspiels *Bastien und Bastienne* im Hause des Normalschul-Inspectors Mesmer, und ferner hatte er die Genugthuung, seinen Wolfgang auch öffentlich als Componisten auftreten zu sehen, sogar an der Spitze desselben Orchesters, welches sich im Hinblick auf die *Finta semplice* geweigert hatte, unter Leitung eines zwölfjährigen Knaben zu spielen. Noch kurz vor der Abreise von Wien wurde Wolfgang vom Kaiser beauftragt, zur Feier der Grundsteinlegung einer neuen Kirche eine Messe seiner Composition aufzuführen, und so wurde ihm Gelegenheit, in Gegenwart des Hofes und eines zahlreichen Publicums eine ehrenvolle Probe seiner Befähigung als Componist und Dirigent abzulegen.

Das folgende, in der Stille der Salzburger Häuslichkeit verlebte Jahr wurde wiederum gewissenhaft benutzt, die Lücken in Wolfgang's Bildung auszufüllen, sein Können und Wissen nach jeder Richtung zu erweitern, wobei auch die Sorge um seine körperliche Entwickelung vom Vater niemals ausser Augen gelassen wurde. Dieser hatte nunmehr nichts Geringeres im Sinne, als seinen Sohn bei dem Volke bekannt zu machen, welches noch immer als das tonangebende in musikalischen Dingen galt, und auch den letzten Wiener Aufenthalt hatte er wesentlich nur als Vorbereitung und Einleitung einer Reise nach Italien aufgefasst. Dass Wolfgang inzwischen vom Erzbischof zum Concertmeister ernannt war (1769), konnte an dem Plan des Vaters nichts ändern; ein längeres Verweilen in Italien schien ihm nicht minder wichtig für den Ruf seines Sohnes als für dessen Ausbildung, denn wenn derselbe auch über das schulmässige Lernen bereits hinaus war, so bedurfte er doch eben jetzt einer Erweiterung seiner künstlerischen Erfahrungen, zu der die beschränkten Verhältnisse seiner Vaterstadt keine Gelegenheit boten. Noch vor Ablauf des Jahres brachen beide zum gelobten Lande der Musik auf, wohin wir ihnen folgen, um uns noch einmal des Glanzes zu freuen, den Wolfgang's Genius ausstrahlte, bevor auch für ihn die Zeit der Enttäuschungen, der Kämpfe gegen die dunkeln Mächte der Ignoranz und der Routine begann.

Auch jetzt müssen wir uns darauf beschränken, vor den vielen Ueberraschungen, die er den Italienern bereitete, nur einige wenige zu registriren. In Mailand, wo sie im Januar 1770 anlangten, gab Wolfgang den Kennern, unter welchen der Lehrer Gluck's, der greise Sammartini, so vollgültige Beweise seines schöpferischen Talentes, dass man ihm ohne Bedenken für die nächste Saison die *Scrittura* (Verpflichtung eine Oper zu schreiben) übertrug. In Bologna fand er im Padre Martini (I. 278), dem angesehensten Tonlehrer und strengsten Kritiker Italiens, einen Freund und eifrigen Beschützer, nachdem derselbe ihm auf Wunsch des Vaters zur Prüfung seiner tonsetzerischen Kräfte die schwersten Aufgaben gestellt, und er diese mit der Sicherheit eines gereiften Meisters gelöst hatte. In Rom, wo die Reisenden in der Charwoche eintrafen, setzte er die Mitglieder der päpstlichen Sängercapelle dadurch in's höchste Erstaunen, dass er ihnen das *Miserere* von Allegri, welches die Angestellten bei Strafe der Excommunication weder copiren noch auf irgendwelche andere Weise in die Oeffentlichkeit gelangen lassen durften, kurz nach der Aufführung auswendig vorspielte — er hatte es nach einmaligem Hören zu Hause aufgeschrieben und bei einer zweiten Aufführung die wenigen Stellen, wo ihm sein Gedächtniss nicht ganz treu gewesen war, in seinem Manuscript, welches er im Hute verborgen hatte, ergänzt, so dass schliesslich keine Note fehlte. In Neapel endlich machte Wolfgang's Clavierspiel solches Aufsehen, dass als er sich im *Conservatorio alla pietà* hören liess, die Fertigkeit seiner linken Hand die Zuhörer auf den Gedanken brachte, in einem Ring, den er an der Hand trug, stecke ein Zauber; bis er ihn abzog und nun die Verwunderung und der Beifall kein Ende nahm.[1]) Nach Mailand zurückgekehrt brachte er dort noch im December desselben Jahres seine Oper *Mitridate*, *re di Ponto* zur Aufführung, unter enthusiastischem Beifall, der sich nach jeder Nummer durch den Ruf *Evviva il Maestro*, *evviva il Maestrino* äusserte; und nicht ein Augenblickserfolg war es, den diese Oper errang, denn man beauftragte den jugendlichen Componisten alsbald eine zweite Oper für die folgende Saison zu schreiben, und zwar für ein Honorar von 130 Gigliati (Florentiner Goldgulden im Werthe eines Dukatens) statt der 100, welche man für die erste gezahlt hatte. Wie aber in den Kreisen der Fachmänner die Stimme des Volkes bekräftigt wurde, ersehen wir daraus,

[1]) Vgl. Jahn I. 203.

dass die philharmonischen Akademien zu Bologna und Verona ihn zu ihrem Mitgliede ernannten, und dass der Papst dem vierzehnjährigen Meister die Ritterwürde des goldenen Sporn ertheilte, desselben Ordens, den Gluck in seinem vierzigsten Jahre erhielt.

Noch dreimal trat Wolfgang in der nächsten Zeit mit grösseren Werken vor das italienische Publicum, mit dem für Padua geschriebenen Oratorium *La Betulia liberata*, dem Festspiel *Ascanio in Alba* (1771), welches den Altmeister Hasse zu dem I. 355 Anm. citirten prophetischen Ausspruch veranlasste, und der Oper *Lucio Silla* (1772), beide für Mailand componirt. Weitere Anträge musste er zurückweisen, da Vater und Sohn durch die Pflichten des erzbischöflichen Dienstes nach Salzburg, wo sie während der letzten Jahre nur vorübergehend geweilt hatten, zu dauerndem Aufenthalt zurückgerufen wurden. Dort war inzwischen ein Regierungswechsel vor sich gegangen, für Mozart kein günstiger, denn wenn schon der verstorbene Erzbischof sich unfähig gezeigt hatte, seine künstlerische Bedeutung zu erkennen und zu würdigen, so war der Nachfolger desselben noch weniger geneigt, ihm ein, seinen Leistungen und seinem durch den Erfolg in Italien festbegründeten Rufe entsprechendes Amt zu übertragen. Mozart's Hoffnung, in München eine feste Stellung zu erringen, schien sich zu erfüllen, als er 1774 den Auftrag erhielt, für das dortige Theater eine Oper zu schreiben, und diese, *La finta giardiniera* („Die verstellte Gärtnerin"), bei ihrer Aufführung im Januar des folgenden Jahres vom Hofe wie vom Publicum äusserst günstig aufgenommen wurde; allein er sollte sich täuschen, denn der Kurfürst Maximilian III., obwohl, wie wir bereits wissen, selbst gründlich musikalisch, verhielt sich völlig gleichgültig, als es sich darum handelte, den seltenen Künstler an seinen Hof zu fesseln. So musste Wolfgang unverrichteter Sache nach Salzburg zurückkehren, wo seine Thätigkeit ausschliesslich darin bestand, Kirchenmusik aller Art für den Gottesdienst zu schreiben, sowie weltliche Instrumentalmusik, um die Mahlzeiten seines gestrengen Herrn zu erheitern und dessen Verdauung zu befördern. Die einzige Gelegenheit, während der nächsten Jahre seinen Drang zum Theater zu befriedigen, bot ihm die Anwesenheit des Erzherzogs Maximilian in Salzburg, bei welcher Veranlassung ihm die Composition der Festoper *Il re pastore* (1775) übertragen wurde, ein Werk, welches übrigens keinen Fortschritt in seiner Laufbahn als dramatischer Componist bezeichnet, da die Dürftigkeit des

Textes sowie der Mangel an tüchtigen Darstellern ihn gehindert hatten, sich dieser Aufgabe mit der gewohnten Begeisterung zu widmen. Von einer früheren dramatischen Arbeit für Salzburg, der zur Feier des Regierungsantritts des neuen Erzbischof componirten *Azione teatrale* „Il sogno di Scipione“ (1772) lässt sich ebenfalls nichts besonders Günstiges berichten, da sie mehr als alle anderen Werke Mozart's den Charakter der Gelegenheitsmusik zeigt.

Natürlich musste es dem von Feuereifer für seine Kunst beseelten Jüngling bald zu eng werden in den Salzburger Verhältnissen, die ein Reisender jener Zeit mit den Worten charakterisirt hat: „Der Herrscher geht auf die Jagd und in die Kirche, der Adel geht in die Kirche und auf die Jagd; der Bürger isst, trinkt und betet, der Rest der Bevölkerung betet, trinkt und isst.“ Auch der Vater war überzeugt, dass Wolfgang's Talent sich hier unmöglich entfalten könne: er willigte ein, dass dieser, da der Erzbischof jeden Urlaub verweigerte, 1777 seine Entlassung nahm und eine neue Reise antrat, diesmal in Begleitung seiner Mutter. Wieder war München das nächste Reiseziel, wo diesmal nach Wolfgang's Meinung die Umstände weit günstiger für ihn lagen als beim letzten Aufenthalt; und was konnte berechtigter sein, als seine Erwartung, dort einen Wirkungskreis zu finden, jetzt, wo er das 21. Jahr erreicht hatte, und die staunenswerthen Fähigkeiten, die er als Knabe gezeigt, zu völliger Ausbildung gelangt waren, ohne dass er deshalb an seinen menschlich liebenswürdigen Eigenschaften, die ihm einst alle Herzen gewonnen hatten, Einbusse erlitten hätte?[1]) Aber wiederum wurden seine Hoffnungen zu nichte, auf eine Anstellung bei Hofe war nicht zu rechnen. Von seiner darauf zielenden Audienz beim Kurfürsten schreibt Wolfgang dem Vater: „Als der Kurfürst an mich herankam, so sagte ich:

[1]) Es muss zum Lobe des Vaters wiederholt werden, dass er bei der Erziehung seines Sohnes mit ungewöhnlicher Einsicht und Consequenz auf eine harmonische Ausbildung des ganzen Menschen hinarbeitete. Da er sehr wohl erkannte, hebt Jahn (II. 8) hervor, dass überreizte Treibhauspflanzen keine Dauer haben, so hielt er in der Anspannung der Kräfte seines Sohnes vorsichtig Maass und war ebenso sehr darauf bedacht, durch angemessene Zerstreuung und Aufheiterung seinen Körper gesund und stark, seinen Sinn frisch und lebendig zu erhalten, und ihm im geselligen Verkehr mit Menschen aller Art Sicherheit und Unbefangenheit zu geben, womit es ihm bei Wolfgang's liebenswürdiger Gemüthsanlage ungleich besser gelang als mit dem Bemühen ihm Vorsicht und Zurückhaltung einzuflössen, welche auch nach bitteren Lebenserfahrungen ihm stets fremd geblieben sind.

Ew. Kurfürstl. Durchlaucht erlauben, dass ich mich unterthänigst zu Füssen legen und meine Dienste antragen darf . . . Ich bin schon dreimal in Italien gewesen, habe drei Opern geschrieben, bin Mitglied der Akademie in Bologna, habe müssen eine Prob ausstehen, wo viele *maestri* 4 bis 5 Stund gearbeitet und geschwitzt haben, ich habe es in einer Stunde verfertiget: das mag zur Zeugniss dienen, dass ich im Stande bin, einem jeden Hof zu dienen; mein einziger Wunsch aber ist, Ew. Kurf. Durchlaucht zû dienen; der selbst ein grosser . . . — Ja, mein liebes Kind, es ist keine Vacatur da. Mir ist leid, wenn nur eine Vacatur da wäre. — Ich versichere Ew. Durchlaucht, ich würde München gewiss Ehre machen. — Ja, das nutzt Alles nichts; es ist keine Vacatur da. — Dies sagte er gehend; nun empfahl ich mich zu hohen Gnaden.“ — Nicht besser ging es Mozart in Mannheim, wo er zwar bei den Musikern, namentlich bei Cannabich die herzlichste Aufnahme fand, vom Kurfürsten Carl Theodor jedoch von einem Tag zum andern hingehalten wurde, bis endlich eine abschlägige Antwort auf sein Gesuch um eine Anstellung erfolgte. Mannheim zu verlassen fiel ihm besonders schwer, einmal weil sein Lieblingsplan, eine deutsche Oper zu schreiben, bei der schon erwähnten Hinneigung des Fürsten zur nationalen Kunst gerade hier am leichtesten zu verwirklichen gewesen wäre; sodann wegen der Trennung von der Familie des Theatercopisten und Souffleurs Weber, des Vaters von fünf Töchtern, deren eine, Aloysia, eine vortreffliche Sängerin, die volle Liebe Mozart's gewonnen hatte und sie erwiederte.[1])

Die schmerzlichste Enttäuschung aber harrte seiner in Paris. Dort wo sich ihm alle Aussicht bot, seinem ihm selbst immer klarer zum Bewusstsein kommenden Beruf zur Oper unbehindert durch die Fesseln kleinbürgerlicher Verhältnisse zu folgen, fand er eine kühle Aufnahme, auch von Seiten derjenigen, die ihn als Knaben bewundert und gehätschelt hatten — auffallend genug, weil die deutsche Musik ebendamals, kurz nach Gluck's Erfolgen, bei den Parisern in höchstem Ansehen stand, und Mozart

[1]) Da sie Mozart bei einem spätern Wiedersehen auffallend kühl behandelte, suchte auch er sie zu vergessen, was ihm jedoch erst nach längerem innern Kampfe gelang. Sie heirathete später den Schauspieler Lange und machte als Sängerin Aufsehen, während ihre jüngere Schwester Constanze Mozart's Gattin wurde. Die älteste der Weber'schen Töchter, Josepha, wurde ebenfalls eine bedeutende Sängerin; diese ist es, für welche Mozart die „Königin der Nacht“ geschrieben hat.

neben seiner Kunst auch die nöthige Weltgewandtheit und Sprachkenntniss besass, um sich bei den Franzosen beliebt zu machen. Zwar geizte man nicht mit Complimenten und Versprechungen, aber meist blieb es bei diesen. So reihte sich während seines Aufenthaltes in der französischen Hauptstadt ein Missgeschick an das andere. Legros, der ehemalige Tenorist (S. 54), inzwischen als Director des *Concert spirituel* angestellt, beauftragte ihn, neue Chöre zu einem *Miserere* von Holzbauer zu schreiben, dasselbe aber gefiel nicht, und die Arbeit Mozart's, dessen Name nicht einmal auf dem Programm genannt war, blieb bei der allgemeinen Verstimmung unbemerkt. Noch Schlimmeres passirte einer ebenfalls von Legros für das *Concert spirituel* verlangten *Sinfonie concertante* für Flöte, Oboe, Waldhorn und Fagott, die unausgeschrieben *ad acta* gelegt wurde, obwohl die mit der Ausführung betrauten Virtuosen das grösste Interesse zeigten, sie zu Gehör zu bringen. Erinnern wir uns aber der damaligen Pariser Opernzustände, und wie nicht die Musiker-, sondern die Schriftstellerwelt auf diesem Gebiete die eigentlich tonangebende Macht bildete, so begreifen wir, dass Mozart, durch und durch Musiker wie er war, gerade beim Theater die wenigsten Aussichten auf Erfolg hatte. Allerdings fand er in dem Ballettmeister Noverre einen einflussreichen und vielversprechenden Beschützer, doch gerade mit diesem sollte er die entmuthigendste Erfahrung machen. Auf sein Verlangen schrieb Mozart den grössten Theil der Musik zu dem Ballett *Les petits riens* (1778), aber auch diese ging trotz wiederholter Aufführungen des Werkes spurlos vorüber, da sein Name wiederum auf dem Programm fehlte, und das Publicum zu unmusikalisch war, um den Unterschied zwischen den von Noverre eingelegten Gassenhauern und der Musik eines Mozart zu empfinden.[1])

Widerwärtigkeiten solcher Art mussten endlich auch das kindlich heitere Gemüth Wolfgang's trüben und ihm den Aufenthalt in Paris verleiden. „Wenn hier ein Ort wäre“ schreibt er dem Vater „wo die Leute Ohren hätten, Herz zu empfinden, und nur ein wenig Etwas von der Musique verständen und

[1]) Die Musik zu diesem Ballett, von welcher Mozart seinem Vater am 9. Juli 1778 berichtet, galt für verloren, bis sie vor wenigen Jahren von Victor Wilder in der Bibliothek der Pariser grossen Oper aufgefunden wurde. Derselbe giebt in seinem *Mozart, l'homme et l'artiste* S. 110 eine ausführliche Analyse der vierzehn, nach seiner Meinung zweifellos dem Componisten des *Don Juan* angehörigen Nummern des Werkes.

Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Viecher und Bestien (was die Musique anlangt). Sie dürfen nicht glauben, dass ich ausschweife, wenn ich von der hiesigen Musique so rede. Wenden sie sich, an wen sie wollen — nur an keinen gebornen Franzosen — so wird man ihnen das Nämliche sagen. Nun bin ich hier. Ich muss aushalten, und das Ihnen zu Liebe. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit gesundem Gusto davon komme" — und ein anderes Mal klagt er: „Was mir den grössten Verdruss macht ist, dass die dummen Franzosen glauben, ich sei noch sieben Jahre alt, weil sie mich in diesem Alter gesehen haben. Das ist gewiss wahr, die Mad. d'Epinay hat es mir in allem Ernst gesagt. Man tractirt mich hier also als einen Anfänger, ausgenommen die Leute von der Musik, die denken anders. Uebrigens macht halt die Menge alles aus."

Dieser Menge Zugeständnisse zu machen, war aber nicht Wolfgang's Sache, so wenig es ihm auch an gesellschaftlichen Talenten gebrach; dazu fehlte ihm — ohne Zweifel in Folge der etwas zu weit gehenden Bevormundung durch den Vater — der nöthige Unternehmungsgeist, um sich zur Geltung zu bringen. Grimm mag ganz Recht gehabt haben, wenn er dem Vater über ihn schrieb: „Il est zu treuherzig, peu actif, trop aisé à attraper, trop peu occupé des moyens qui peuvent conduire à la fortune. Ici, pour percer, il faut être retors, entreprenant, audacieux. Je lui voudrais pour sa fortune la moitié moins de talent et le double plus d'entregent, et je n'en serais pas embarrassé." Inmitten dieser widrigen Verhältnisse traf ihn noch der harte Schlag, seine Mutter zu verlieren. Nicht ohne tiefe Rührung kann man die Briefe lesen, in denen der Vereinsamte einem Salzburger Freunde die Nachricht mittheilt und ihn bittet, sie dem Vater schonend beizubringen, sowie die späteren auf den Tod der Mutter bezüglichen Briefe an den Vater selbst. Von nun an beherrschen ihn der Schmerz um die Verlorene und die Sehnsucht nach Vater und Schwester ganz und gar; auch die Gastfreundschaft Grimm's, der sich bei dieser Veranlassung als wahrer Freund der Familie Mozart bewährte, indem er Wolfgang in sein Haus aufnahm — d. h. in das der Schriftstellerin Frau d'Epinay, bei welcher er wohnte — vermochte nicht den tief Entmuthigten mit seiner Lage auszusöhnen, und ihn für das ihm ohnehin wenig sympathische Pariser Leben zu erwärmen. In dieser Stimmung traf ihn die dringende Aufforderung seines Vaters, nach Salzburg zurückzukehren, wo ihn der

Erzbischof mit dem für dortige Verhältnisse hohen Gehalt von 500 Gulden als Organist und Concertmeister anzustellen wünschte, und trotz der nichts weniger als erfreulichen Erinnerungen, die sich mit seiner bisherigen Salzburger Wirksamkeit verknüpften, nahm er den Antrag an. Er verliess Paris, aber nicht ohne zuvor noch einen glänzenden Erfolg gehabt zu haben: eine von Legros für das *Concert spirituel* bestellte Symphonie wurde nicht nur wirklich aufgeführt, sondern auch mit verständnissvoller Theilnahme vom Publicum angehört, welches nun endlich dem von ihm so lange verkannten Künstler den verdienten Beifall mit freigiebigen Händen spendete.

*　　*
*

Anfangs des Jahres 1779 langte Mozart wieder in der Heimath an, mit wie gemischten Gefühlen, lässt sich aus den unverblümten Urtheilen über die Salzburger Verhältnisse schliessen, die sich in seinen zuvor geschriebenen Briefen zahlreich genug finden. „Sie wissen“ heisst es in einem derselben „wie mir Salzburg verhasst ist! Nicht allein wegen den Ungerechtigkeiten, die mein lieber Vater und ich dort ausgestanden, welches schon genug wäre, um so einen Ort ganz zu vergessen und ganz aus den Gedanken zu vertilgen!“ und im Hinblick auf sein baldiges Eintreffen in Salzburg schreibt er dem Vater: „Ich verspreche mir schon im Voraus die angenehmsten und glücklichsten Tage, aber nur in Ihrer und meiner liebsten Schwester Gesellschaft. Ich schwöre Ihnen bei meiner Ehre, dass ich Salzburg und die Einwohner nicht leiden kann. Mir ist ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich Nur Sie, liebster Vater, können mir die Bitterkeiten von Salzburg versüssen, und Sie werden es auch thun, ich bin dessen versichert. Doch muss ich Ihnen frei gestehen, dass ich mit leichterem Herzen in Salzburg anlangen würde, wenn ich nicht wüsste, dass ich allda in Diensten bin. Betrachten Sie es selbst, setzen Sie sich in meine Person; Zu Salzburg weiss ich nicht, wer ich bin, ich bin alles und bisweilen auch gar nichts Der Erzbischof kann mich gar nicht genug bezahlen für die Sclaverei in Salzburg! Wie ich sage, ich empfinde alles Vergnügen, wenn ich gedenke Ihnen eine Visite zu machen, aber lauter Verdruss und Angst, wenn ich mich wieder an diesem Bettelhof sehe!“ Wer fühlte nicht bei diesen Worten aufrichtiges Mitleid mit unserm Künstler, dessen Verstimmung und Niedergeschlagenheit angesichts des

dauernden Aufenthaltes in Salzburg wahrlich nicht im Hochmuth, sondern in den dort gemachten trüben Erfahrungen ihre Quelle hatten? Reich an Hoffnungen war er ausgezogen, ohne dass sich auch nur eine einzige erfüllt hätte; bei seinen künstlerischen Bestrebungen war er überall auf Hemmnisse gestossen; seine Mutter hatte er in der Fremde begraben müssen — und als Ende von Allem die Rückkehr in die alten Verhältnisse, denen er mit vollem Rechte schon Jahre zuvor entwachsen zu sein geglaubt hatte!

Uebergehen wir das nächste unerquickliche Jahr von Mozart's Künstlerlaufbahn und erwähnen wir nur, dass er sich während desselben, in Ermangelung einer Bühne, mit Eifer der Kirchen- und Kammermusik widmete. An dramatischen Arbeiten fallen in diese Zeit die Instrumentalsätze und Chöre zu dem Gebler'schen Drama „König Thamos" und die deutsche Operette „Zaide", denen beiden durch die Schuld der Dichter die Lebensfähigkeit versagt war.[1]) Im Zustande wachsenden Missmuthes unter dem Drucke des kleinstädtischen und kleinlichen Salzburger Lebens, dem er sich nicht einmal vorübergehend entziehen konnte, da ihm der Erzbischof jeden Urlaub hartnäckig verweigerte, erschien ihm der Auftrag des Kurfürsten Carl Theodor, die grosse Oper für den Carneval 1781 in München zu schreiben, als eine Erlösung, denn nun durfte ihn auch sein Fürst, schon aus Rücksicht für den Münchener Hof, nicht länger zurückhalten. Die gewählte Oper war *Idomeneo, re di Creta*, von dem in Salzburg lebenden Abbate Varesco, wodurch dem Componisten der Vortheil erwuchs, sich mit seinem Dichter im voraus auf's Genaueste verständigen zu können. Ende 1780 begab sich Mozart nach München, wo unverzüglich mit dem Einstudiren der Oper begonnen wurde. „Ich kann nicht sagen" schreibt er schon jetzt „wie Alles voll Freude und Erstaunen war . . . Graf Seinsheim sagte zu mir: Ich versichere Sie, dass ich mir sehr viel von Ihnen erwartet habe, aber das habe ich wahrlich nicht erwartet Der Kurfürst gab mir auf das Freundlichste seinen Beifall und sagte lachend: Man sollte nicht meinen, dass in einem so kleinen Kopf so was Grosses stecke." Zur Aufführung kamen, in Gesellschaft mehrerer auf den Ruhm ihres Landsmannes stolzen Salzburger auch

[1]) Den Chören zu „König Thamos" legte Mozart selbst später lateinische, geistliche Texte unter, und in dieser Gestalt sind sie als „kirchliche Hymnen" allgemein bekannt geworden.

des Componisten Vater und Schwester nach München. Diesem Umstande ist es zuzuschreiben, dass wir keinerlei Bericht über das Ergebniss des betreffenden Abends haben: trotz aller Forschungen (namentlich O. Jahn's) ist es nicht gelungen, darauf bezügliche Briefe oder Zeitungen zu ermitteln; indessen ist keine Ursache zu bezweifeln, dass der Erfolg, den das Werk in den Proben gehabt, sich bei der Aufführung nicht in verstärktem Maasse wiederholt habe.

Der „Idomeneo" ist im wahren Sinne des Wortes ein kunstgeschichtlich epochemachendes Werk, zugleich ein Markstein in Mozart's Entwickelung. In seinen bisherigen Arbeiten war er den besten Meistern seiner Zeit gleich, jedoch nicht über sie hinaus gekommen; schon in seinen frühesten Versuchen zeigte sich neben unerschöpflichem Reichthum, wenn nicht originaler, so doch echt musikalischer Gedanken eine Rundung, ein Ebenmaass, mit einem Wort jene Formgewandtheit, die insgemein als Merkmal des völlig gereiften Componisten gilt; mehr als dies wird man von den Arbeiten des kaum den Knabenjahren Entwachsenen gerechterweise nicht verlangen und auch nicht in ihnen finden, es sei denn, dass man mit Jahn bereits in den dramatischen Erstlingswerken Mozart's eine Fähigkeit der musikalischen Charakteristik entdecken will, aus der man auf den einstigen Schöpfer des „Figaro" und des „Don Juan" schliessen könnte. Im „Idomeneo" aber zeigt sich diese den dramatischen Componisten kennzeichnende Fähigkeit so reich entwickelt, und damit Mozart's Bestimmung für die Oper so unzweideutig, dass sich nunmehr seine künstlerische Persönlichkeit als eine durchaus eigenartige aus der Zahl der nach gleichen Zielen Strebenden loslöst. Wohl hat Mozart auch hier noch nicht mit der herkömmlichen Form der italienischen *Opera seria* gebrochen; andererseits hatte die französische Oper Gluck's seinen Geschmack derart beeinflusst, dass ihr Vorbild im „Idomeneo" unverkennbar ist. Dennoch können wir uns der Meinung Oulibicheff's,[1]) der in der Partitur des Werkes drei Classen von Stücken unterscheidet: die vom italienischen Geschmack der Zeit dictirten, die den Gluck'schen nachgeahmten Recitative und Chöre und die wirklich Mozart'schen, nur mit der Klausel anschliessen, dass sich in jeder Nummer der Oper die Individualität des Componisten stark genug erweist, um den Vorwurf der Nachahmung auszuschliessen. Der Idomeneo ist weder eine französische noch

[1]) Oulibicheff „Mozart's Leben" II. 370.

auch (vom Texte abgesehen) eine italienische Oper, sondern ein Neues, aus der Verschmelzung beider Entstandenes. Dass hier nach musikalischer Seite hin ein gewaltiger Fortschritt über Gluck hinaus gethan ist, erscheint selbstverständlich, in Anbetracht der tonsetzerischen Ueberlegenheit und der ungleich reicheren Phantasie Mozart's; wie in der Behandlung der Singstimmen, so erhebt sich Mozart auch in der Verwendung der Instrumente weit über seinen Vorgänger, dessen einst wegen seiner Mannichfaltigkeit angestauntes Orchester, mit dem des Idomeneo verglichen, dürftig genannt werden muss. Mozart suchte nie, bemerkt Jahn (II. 486), wie Gluck es wollte, zu vergessen, dass er Musiker ist; er will es vielmehr in jedem Moment seiner künstlerischen Production sein und würde es sein, auch wenn er es nicht wollte; es sind die Grundgesetze der musikalischen Gestaltung, welche er zur Anwendung bringen will, in diesen liegt der Ausgangspunkt seiner Thätigkeit. Er bringt daher Gluck's einseitiger Forderung der dramatischen Charakteristik gegenüber das Princip der musikalischen Gestaltung zur Geltung, welches jener Forderung nicht nur nicht widerspricht, sondern als das Höhere sie in sich schliesst.

Im Frühjahr 1781, inmitten der künstlerischen Triumphe und geselligen Freuden des Münchener Aufenthalts, traf unsern Meister der Befehl, sich unverzüglich im Gefolge des Erzbischofs nach Wien zu begeben. Er gehorchte, wohl ohne zu ahnen, dass sich dort sein Geschick erfüllen werde. Das Unerfreuliche, ja Unerträgliche seiner dienstlichen Stellung trat ihm schon bei der Ankunft auf's Schroffste entgegen. Er war genöthigt, mit der Dienerschaft des Fürsten Kost und Logis zu theilen; er, der sich im Umgang und an der Tafel der Grössten dieser Welt heimisch fühlte, musste es sich gefallen lassen, mit den Lakaien und Köchen zu speisen, wobei ihm die Leibkammerdiener im Range noch vorangingen. Er ertrug es schweigend; weniger fügsam dagegen zeigte er sich bei den, in den Häusern der Aristokratie veranstalteten Soiréen, zu welchen er auf Befehl seines Herrn mitwirken musste. Die Ordre, in einem Winkel zu warten, bis er zum Spielen aufgefordert werde, beachtete er nicht, sondern er mischte sich mit Freimuth und sicherm Takt unter die Gesellschaft, was ihm übrigens von Seiten der Gäste leicht gemacht wurde, da der Erzbischof beim Hofe wie bei der Aristokratie äusserst unbeliebt war, und sein Verhalten gegen die in seinem Dienste stehenden Künstler allgemein Missbilligung fand. Dieser, durch Mozart's selbständiges Auftreten erbittert,

rächte sich auf die kleinlichste Weise, indem er ihn verhinderte, sein Talent auf irgend welche Weise zum eigenen Vortheil auszunützen, wozu sich in Wien so manche Gelegenheit bot; selbst die unentgeltliche Mitwirkung in einem Wohlthätigkeitsconcert, durch welche er sich, wie er schreibt, beim Kaiser wie beim Publicum beliebt machen konnte, wurde ihm von seinem eigensinnigen Tyrannen untersagt.

Trotz alledem, und obwohl ihm von einflussreichen Freunden ein lohnender Wirkungskreis in Wien geboten wurde, liessen seine Pflichttreue und seine Liebe zum Vater den Gedanken nicht bei ihm aufkommen, den erzbischöflichen Dienst zu quittiren, bis er endlich in eine Lage gerieth, in welcher ihm keine Wahl mehr blieb. Lassen wir ihn selbst die Scene erzählen, welche zur Auflösung des unwürdigen Dienstverhältnisses führte. Er hatte den Befehl zur Rückreise nach Salzburg erhalten und musste sich vorher dem Erzbischof präsentiren, um ein nach dort zu lieferndes Packet in Empfang zu nehmen. „Als ich also zu ihm hineinkam so war das erste: „Wann geht er, Bursch?“ Ich: „Ich habe wollen heute Nacht gehen, allein der Platz war schon verstellt.“ Da ging's in einem Odem fort: ich sei der liederlichste Bursch, den er kenne, kein Mensch bediene ihn so schlecht wie ich, er rathe mir heute noch weg zu gehen, sonst schreibt er nach Haus, dass die Besoldung eingezogen wird. Man konnte nicht zur Rede kommen, das ging fort wie ein Feuer. Ich hörte Alles gelassen an, er lügte mir in's Gesicht, ich hätte 500 Gulden Besoldung, hiess mich einen Lump, Lausbuben, einen Fex[1]) — o ich möchte Ihnen nicht Alles schreiben! — Endlich da mein Geblüt zu stark in Wallung gebracht wurde, so sagte ich: Sind also Ew. H. Gnaden nicht zufrieden mit mir? — „Was, er will mir drohen, er Fex, o er Fex! — Dort ist die Thür, schau er, ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu thun haben.“ — Endlich sagte ich: Und ich mit Ihnen auch nichts mehr. — „Also geh er“, und ich im Weggehen: Es soll auch dabei bleiben, morgen werden Sie es schriftlich bekommen.“ — Ein schmähliches Nachspiel erhielt dieser widerwärtige Vorgang dadurch, dass der Erzbischof es Tag für Tag verweigerte, das schriftliche Entlassungsgesuch Mozart's anzunehmen, und dass, als endlich Mozart bei dem Oberküchenmeister des Fürsten, Grafen Arco, im erzbischöflichen Vorzimmer dringend um eine Audienz bat, dieser

[1]) Süddeutscher Ausdruck für Crétin.

ihn mit „Flegel“ „Bursch“ und ähnlichen Schimpfworten tractirte und ihn mit einem Fusstritt zur Thür hinauswarf. Dass diese neue Brutalität auf einen Befehl des Erzbischofs zurückzuführen ist, kann nicht zweifelhaft sein, wenn auch Mozart darüber nichts erwähnt; jedenfalls war der gräfliche Diener seines Herrn werth, und beide tragen mit Recht das Brandmal, welches die Kunstgeschichte ihrem Namen aufgeprägt hat.

Nun endlich hatte Mozart seine Freiheit wieder gewonnen! In das Gefühl der Freude, von den Salzburger Fesseln erlöst zu sein, mischte sich der nagende Groll über die erlittene Unbill, sowie die Besorgniss, der Vater möge seinen Schritt missbilligen, vielleicht auch in Folge desselben den Chicanen des Erzbischofs ausgesetzt sein.[1] Erst als er hierüber völlig beruhigt war, konnte er die nöthige Sammlung finden, um wieder an die Arbeit zu gehen. Künstlerische Anregung jeglicher Art bot ihm das glänzende Leben der Hauptstadt in Fülle, namentlich den lange von ihm entbehrten Genuss eines guten Schauspiels, dem er seine musikfreie Zeit mit Vorliebe widmete, und wahrlich nicht zum Nachtheil seines Berufes, denn das Wiener Theater, welches nach glücklich beendetem Kampfe gegen den Hanswurst den Mittelpunkt der literarisch-dramatischen Bewegung Deutschland's bildete, war weit besser geeignet, seine Anschauungen vom Sconisch-wirksamen zu klären und zu festigen, als die italienische Oper mit ihrer dürftigen Dramatik. — Bald gelang es ihm auch, zur Mitwirkung bei den Kammermusik-Unterhaltungen eingeladen zu werden, die Joseph II. jeden Nachmittag bei sich veranstaltete, und sich hier, hauptsächlich in Folge eines freundschaftlichen Wettstreites mit dem berühmtesten Claviervirtuosen seiner Zeit, dem Römer Muzio Clementi,[2] des Kaisers vollen

[1]) Im Vollgefühl seiner Künstler- und Menschenwürde schreibt Mozart seinem Vater bei dieser Veranlassung: „Dass Sie die Hofschranzen über die Quere ansehen werden, will ich gern glauben; doch was haben Sie sich aus solch elendem Gesinde zu machen? Wie feindlicher dass diese Leute gegen Sie sind, desto stolzer und verächtlicher müssen Sie sie ansehen“ — und auf des Vaters Mahnung, er möge in Bezug auf den Grafen Arco dem Standesunterschied Rechnung tragen, antwortete er: „das Herz adelt den Menschen, und wenn ich schon kein Graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im Leibe als mancher Graf. Und Hausknecht oder Graf, sobald er mich beschimpft, ist er ein Hundsfott.“

[2]) Clementi, geb. 1752 zu Rom, gest. 1832 auf seinem Landsitz bei London, erhielt seine Ausbildung in Italien, kam jedoch schon 1770 nach England und erwarb sich dort in Kurzem grosses Ansehen als Clavierspieler. Nach mehrjährigen erfolgreichen Kunstreisen durch ganz Europa liess er sich in London nieder, wo er die noch heute unter der Firma Collard bestehende

Beifall zu erringen, der allerdings vorläufig weniger seinen Compositionen als seinem Clavierspiel galt. Weitaus die wichtigste Errungenschaft dieses Jahres seiner Befreiung aber war der Auftrag, für das von Joseph II. begründete National-Singspiel ein Werk zu schreiben: Belmont und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail (aufgeführt 1782), dessen Erfolg zwar, wie bereits S. 82 erwähnt wurde, kein vollständiger, gleichwohl aber für Mozart's musikalische Stellung in Wien entscheidend war, und seinen Ruhm von hier aus über ganz Deutschland verbreitete. Auch diejenigen literarischen Wortführer der Nation, welche bis dahin das deutsche Singspiel bekämpft hatten, mussten diesem Werke gegenüber die kritischen Waffen strecken, denn in der „Entführung“ haben, wie Jahn (III. 99.) sagt, zum ersten Mal deutsches Gefühl, deutsche Empfindung, deutsches Gemüth aus einer echten Künstlerseele durch vollkommene Beherrschung aller künstlerischen Mittel ihren Ausdruck gefunden; man begreift, dass vor der reichen Fülle und lebendigen Wahrheit einer solchen Erscheinung Alles zurücktreten musste, was sein Heil in Formen suchte, die aus der Fremde entlehnt und nach äusserlichen Bedingungen gemodelt waren.[1])

Clavierfabrik gründete, sich aber hauptsächlich mit der Ausbildung seiner von überallher ihm zuströmenden Schüler beschäftigte. Seine Compositionen, namentlich sein noch heute mit Recht geschätztes Unterrichtswerk *Gradus ad Parnassum* gehören zu den gediegensten Werken der gesammten Clavierliteratur.

[1]) Aus Mozart's Briefen sehen wir, dass er sich um diese Zeit bereits eine eigene bestimmte Anschauung vom Verhältnisse der Musik zur Poesie in der Oper gebildet hatte, welche den schon hervorgehobenen Gegensatz zwischen seiner und der Gluck'schen Oper in voller Bestimmtheit hervortreten lässt. „Bei einer Oper“ schreibt er „muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. Warum gefallen denn die wälschen komischen Opern überall? — Mit all dem Elend, was das Buch anbelangt! — Sogar in Paris, wovon ich selbst Zeuge war — weil da ganz die Musik herrscht und man darüber Alles vergisst. Um so mehr muss ja eine Oper gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet, die Worte aber nur blos für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reim zu gefallen (die doch bei Gott zum Werth einer theatralischen Vorstellung, es mag sein was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen — das Schädlichste. Die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsammt der Musik zu Grunde gehen. — Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet als ein wahrer Phönix zusammen kommen. Die Poeten kommen mir fast vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen! Wenn wir Componisten immer so getreu unseren

Der Leser wird sich erinnern, dass Mozart ungeachtet des Beifalls, den die „Entführung“ beim Wiener Publicum gefunden, vorläufig keine weiteren Aufträge zu dramatischen Arbeiten erhielt. Seiner Kunst jedoch brachte diese unfreiwillige Musse als Bühnencomponist keinen Nachtheil, denn sie veranlasste ihn, die zu jener Zeit in Wien herrschende Liebhaberei für gediegene Kammermusik mehr als zuvor zu berücksichtigen, und dem Eifer, mit dem er sich nun dieser Gattung zuwendete, verdanken wir eine Reihe von Meisterwerken in jedem einzelnen ihrer Gebiete. Vor allem musste ihn das Clavier anziehen, welches er mit einer von keinem seiner Zeitgenossen erreichten Virtuosität beherrschte. Die Wirkung, die er als Spieler ausübte, wird uns als geradezu hinreissend geschildert, und dass er die strengsten Kritiker nicht weniger zu fesseln wusste, als das grosse Publicum, beweisen die Aeusserungen Clementi's, welcher behauptete, er habe bis dahin Niemanden so geist- und anmuthsvoll vortragen hören, und Joseph Haydn's, der noch als Greis mit Thränen versicherte, Mozart's Spiel sei ihm unvergesslich „weil es an's Herz ging“. Man sieht aus diesen Urtheilen, dass die technische Fertigkeit bei seinem Vortrag nicht in den Vordergrund trat, wenngleich er auch in dieser Hinsicht keinen Rivalen zu scheuen hatte, und namentlich durch die gleichmässige Ausbildung beider Hände die Kenner in Erstaunen setzte.[1]) Es war vielmehr das Gesangreiche des Spiels, der ausdrucksvolle Vortrag der Melodie, wodurch sich Mozart vor allen anderen Virtuosen auszeichnete; und dies Vorherrschen des melodischen Elementes ist auch für seine Claviercompositionen charakteristisch.

Regeln (die damals, als man noch nichts Besseres wusste, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücheln, verfertigen.“ Seinen italienischen Mitarbeitern gegenüber hatte Mozart schon Noth genug, die Inconsequenz in der Schilderung der Charaktere, in der Entwickelung der Situationen zu bekämpfen; in den ihm zu Gebote stehenden deutschen Operntexten verletzte ihn aber noch überdies die Vernachlässigung der Sprache, so dass er einmal in seinem Unmuth ausruft: „Ich weiss nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, so sollen sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden.“

[1]) Schwierigkeiten im vom Blatt-Spielen scheint es für Mozart nicht gegeben zu haben, und mit Recht konnte Umlauf, dem er eine seiner Opern aus der Partitur vorgespielt hatte, sagen: „Das ist gewiss, der Mozart hat den Teufel im Kopf, im Leib und in den Fingern, er hat mir meine Oper gespielt (die so miserabel geschrieben ist, dass ich sie selbst fast nicht lesen kann) als wenn er sie selbst componirt hätte.“

zumal für seine Sonaten, in denen er nicht nur dem zweiten Thema eine ungewöhnliche Bedeutung giebt, sondern auch nicht selten die Mittelglieder zu selbständigen Melodien gestaltet. Auch von der Claviermusik Mozart's gilt, was R. Wagner von seinen Symphonien sagt: „Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zu Grunde liegt." [1])

Es mag den Zeitgenossen des Meisters oft genug begegnet sein, sich durch die Fülle selbständiger Motive, die bei Mozart an die Stelle der üblichen musikalischen Wendungen treten, verwirren zu lassen; sicherlich werden nicht wenige der damaligen Musikfreunde die früher citirte Meinung Joseph's II. über seine Musik „Zu schön für unsere Ohren" getheilt haben. Nur den Auserwählten war es beschieden, schon jetzt zu erkennen, dass sich die Melodien bei Mozart nicht zusammenhanglos aneinanderreihen, sondern stets folgerichtig eine aus der andern hervorspriessen und durch ein geistiges Band verknüpft sind. Im übrigen fehlt es der Mozart'schen Claviermusik keineswegs an wundervollen Gebilden der thematischen Arbeit, seinen Sonaten und den späteren Phantasien so wenig wie seinen Concerten. Diese zeigen besonders deutlich den durch ihn bewirkten Fortschritt in der Behandlung des Claviers, welches in der Vereinigung mit dem Orchester keines seiner individuellen Vorzüge verlustig geht, während seine Mängel durch die begleitenden Instrumente liebevoll ausgeglichen werden. Auch dadurch erheben sich Mozart's Clavierconcerte weit über die seiner Vorgänger und Zeitgenossen, dass hier dem Orchester seine volle Selbständigkeit dem Soloinstrument gegenüber gewahrt ist. Bis zu seiner Zeit war es, wie Rochlitz (A. mus. Ztg. III. 28) hervorhebt, aller Componisten für diese Gattung Grundsatz: im Concert ist die Solostimme das einzig Bedeutende, ist Alles; das Accompagnement ist allein begleitend und nur da, jene desto mehr glänzen zu machen. Mozart erwählte und that das Gegentheil. Er nahm

[1]) R. Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft". (Ges. Schriften III. 109.)

an, alle Stimmen müssen vollkommen gearbeitet sein, der Solospieler müsse nur die hervorstechendste unter diesen haben, die Ritornelle müssen grosse Erwartungen erregen, den Geist spannen, beflügeln; auch die natürlichen Reize aller begleitenden Instrumente müssen in hervorstechendes anmuthiges Spiel gesetzt werden. — In seinen Claviercompositionen zu vier Händen zeigt sich Mozart ebenfalls in seiner vollen Genialität. Hier galt es, ein bis dahin noch kaum betretenes Gebiet der Claviermusik in Besitz zu nehmen, denn seine Vorgänger hatten bei dem geringen Umfange der Tastatur ihrer Zeit keine Veranlassung gehabt, mehr als zwei Hände zur Wiedergabe ihrer Musik zu benutzen. Die zugleich mit der Vervollkommnung des Claviermechanismus vorgenommene Erweiterung der Tastatur auf fünf Octaven mag für Mozart der nächste äussere Anlass zur Ausbildung des vierhändigen Claviersatzes gewesen sein. Hierbei beschränkte er sich nicht etwa darauf, durch Verdoppelung der Stimmen eine verstärkte Klangwirkung hervorzubringen, er wusste vielmehr durch geschickte, stets claviermässige Verwerthung des reicheren Tonmaterials dem Satz eine dementsprechende Mannigfaltigkeit zu geben, übrigens seine Erfindung darauf zu richten, dass seine Themen sowie die Art ihrer Durchführung das Aufgebot eines zweiten Spielers thatsächlich rechtfertigen.

Die hervorragende Stelle, welche neben dem Clavier das Streichquartett in der Hausmusik der Wiener einnahm, gab Mozart Anregung, sich diesem zuvor wenig von ihm berücksichtigten Zweige der Kammermusik nunmehr auch mit Eifer zuzuwenden. Es kam hinzu, dass er eben damals durch van Swieten (S. 135) in das Studium Bach's und Händel's eingeführt und von dem Wunsche beseelt war, in der Kunst des strengen Satzes hinter diesen Meistern nicht zurückzubleiben.[1]) Endlich diente

[1]) Die in van Swieten's Hause regelmässig veranstalteten Aufführungen der Werke Bach's und Händel's gaben auch zu Mozart's Bearbeitungen von Händel's Acis und Galathea (1788), Messias (1789), Caecilien-Ode und Alexanderfest (1790) den äussern Anlass. In diesen Bearbeitungen, die im Wesentlichen in der Hinzufügung von Blasinstrumenten und in der Ausführung des bezifferten Basses besteht, hat Mozart ebensoviel künstlerische Feinfühligkeit, als Verständniss und Pietät für das Original bewiesen, was jedoch nicht gehindert hat, dass die von Thibaut und Chrysander vertretene historische Schule den Meister der künstlerischen Fälschung beschuldigte und namentlich die Messias-Bearbeitung auf's heftigste angriff. Den einseitigen Standpunkt dieser Schule haben wir schon an anderer Stelle (I. 489. Anm. 2) kennen gelernt; ihre Vorwürfe gegen die letztgenannte Arbeit aber können Mozart um so weniger treffen, als neuerdings durch E. F. Baumgart und Jul. Schaeffer nachgewiesen ist, dass ein beträchtlicher Theil der

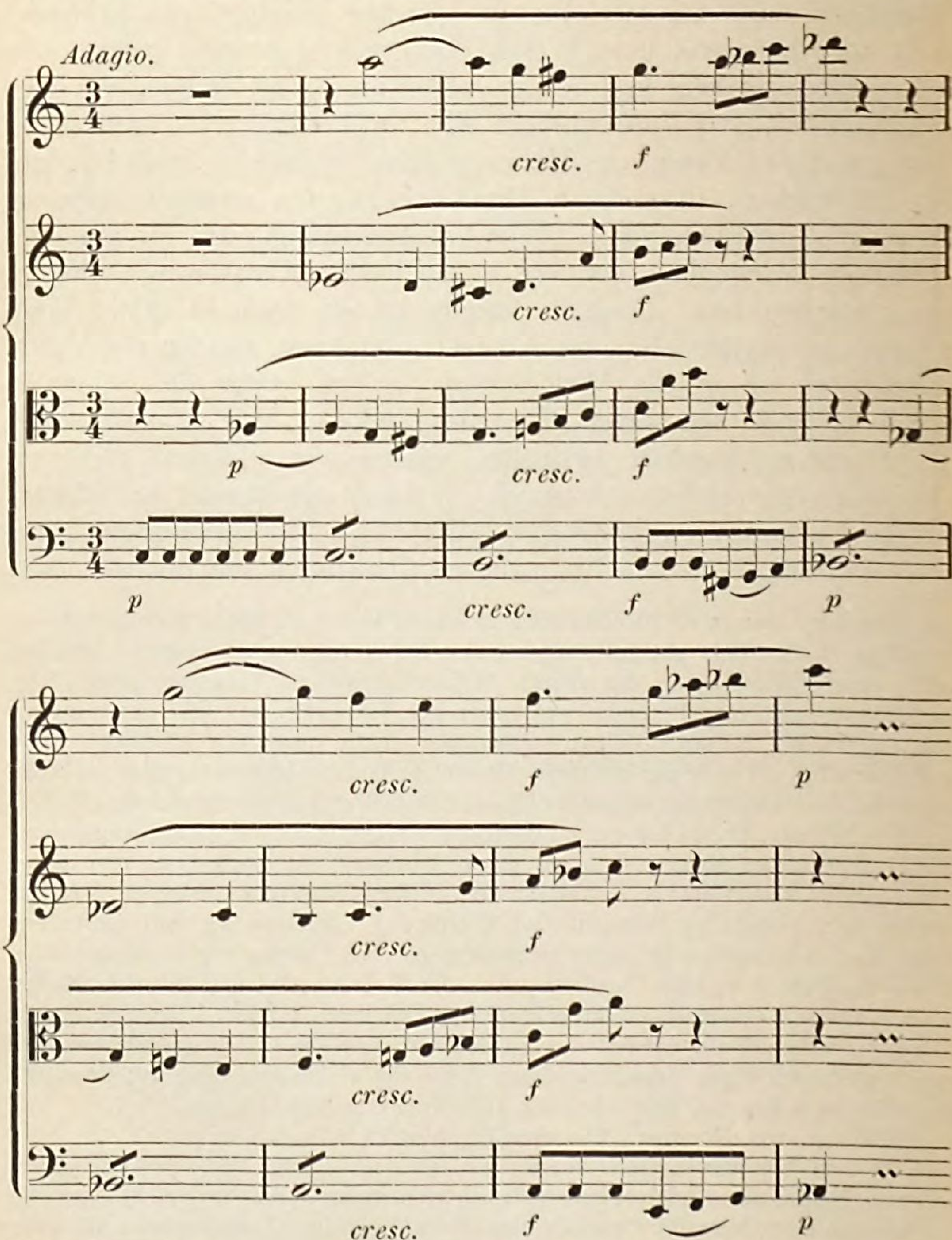
ihm auch Haydn's leuchtendes Vorbild als Sporn, sich in dieser schwierigsten aller dem Instrumentalcomponisten gestellten Aufgaben zu bewähren. So entstanden in der Zeit von 1782—85 jene sechs, Joseph Haydn gewidmeten Quartette, die wir mit Recht zu den glänzendsten Offenbarungen des Mozart'schen Genius zählen. In keiner andern Instrumentalschöpfung des Meisters zeigt sich derselbe in gleicher Reinheit und Erhabenheit wie hier, wo, dem Wesen des Streichquartetts gemäss, die fein durchgeführte und schattirte Zeichnung an Stelle der vollen Sinnlichkeit und Farbenpracht des Orchesters tritt, und damit das geistige Element das Uebergewicht gewinnt.[1] Auch ist nicht zu übersehen, dass diese Quartette zu den wenigen Arbeiten Mozart's gehören, die er nicht auf Bestellung oder für eine bestimmte Gelegenheit, sondern einem innern Kunstdrange folgend, geschrieben hat. Deshalb konnte er sie auch in seiner Widmung an Haydn als seine Kinder bezeichnen, welche der Vater, bevor er sie in die Welt hinaus sendet, unter die liebevolle Obhut eines bewährten Freundes stellt.[2] Wie Haydn selbst über diese Quartette urtheilte, wissen wir. Musste nicht er, der melodienreiche, sich durch die hier, wie überall bei Mozart ununterbrochen hervorströmende Melodik selbst übertroffen sehen, und vereinigte sich nicht in diesen Quartetten die höchste con-

unter seinem Namen veröffentlichten Bearbeitung von J. A. Hiller herrührt, dessen Partitur in der That geeignet ist, bei der Kritik Anstoss zu erregen. Eine erschöpfende Widerlegung des unserm Meister gemachten Vorwurfes einer „Versündigung an Händel" findet der Leser bei Jahn (IV. 457 ff.), der u. a. zur Rechtfertigung Mozart's darauf aufmerksam macht „dass der historische Sinn, welcher ein Kunstwerk nur in der Gestalt, welche ihm der Meister gegeben hat, anerkannt und wiedergegeben wissen will, jener Zeit fehlte" und mit der richtigen Bemerkung schliesst: „Die philologisch-historische Auffassung, welche die Bildung unserer Zeit so sehr durchdringt, dass wir unsere Literatur und Kunst ganz vorwiegend von diesem Gesichtspunkt aus betrachten, verlangt, dass der Genuss eines Kunstwerks auf historischer Einsicht und Würdigung begründet sei und dass dieses ganz so, wie es der Künstler geschaffen hat, zur Darstellung komme. Dass diese im Princip richtige Forderung bei der Reproduction musikalischer Kunstwerke manche praktisch nothwendige Einschränkungen erfährt, ist ebenso gewiss als es zweifelhaft ist, wieweit das grosse Publicum, das sich den Anforderungen der Gebildeten fügen muss, für diese Weise des Geniessens fähig ist; jedenfalls ist sehr zu wünschen, dass nicht die Gelehrten den Ton angeben."

[1]) Vgl. von Dommer „Elemente der Musik" S. 307.

[2]) Die betreffende Stelle lautet: „Al mio caro amico Haydn. Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte era di più il suo megliore amico. Eccoli del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, sei miei figli . . . Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro padre, guida ed amico."

trapunktische Kunst mit virtuosem Glanz der Instrumente in einer Weise, dass seine eigenen daneben farblos und dürftig erschienen?[1]) Auch die harmonischen Kühnheiten Mozart's konnten ihm beweisen, dass sich der jüngere Freund in Regionen emporgeschwungen hatte, die ihm noch fremd geblieben waren. Es sei hier nur an die Einleitung des C-Dur-Quartetts erinnert,



[1]) Dies gilt selbstverständlich nicht von den späteren Quartetten Haydn's, die den Einfluss Mozart's nicht minder deutlich erkennen lassen als seine Sym-

dessen Härten auch manches moderne Ohr empfindlich berühren, und das früher citirte Urtheil Sarti's (I. 302. Anm. 2) wenn nicht rechtfertigen, doch begreiflich machen.[1]) Gleichwohl möchten wir sie nicht missen, da es die eigentliche Aufgabe derartiger Einleitungssätze ist, die Aufmerksamkeit des Hörers anzuspannen, ja, eine gewisse Unruhe in ihm zu erwecken, um den Eintritt des sich anschliessenden Hauptsatzes desto wirksamer zu machen. Hören wir aber dann diesen,



phonien (S. 144). Diese letzteren Quartette stehen an Kunstwerth sogar noch über den Mozart'schen, indem Haydn hier mit weit geringerem thematischen Aufwand eine Wirkung erreicht, welche der der Mozart'schen Quartette mindestens gleich kommt.

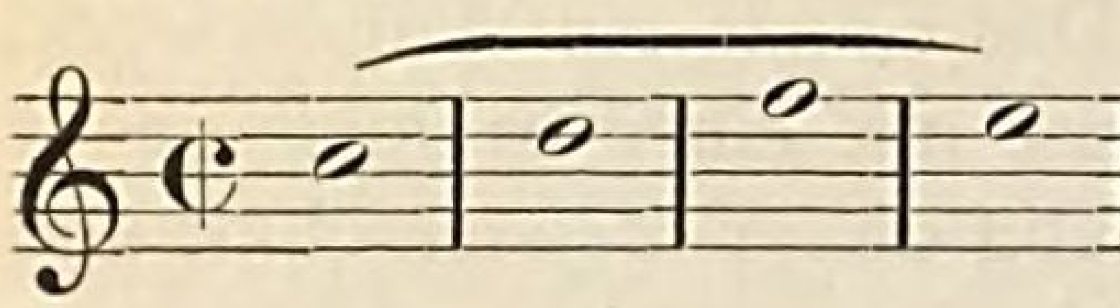
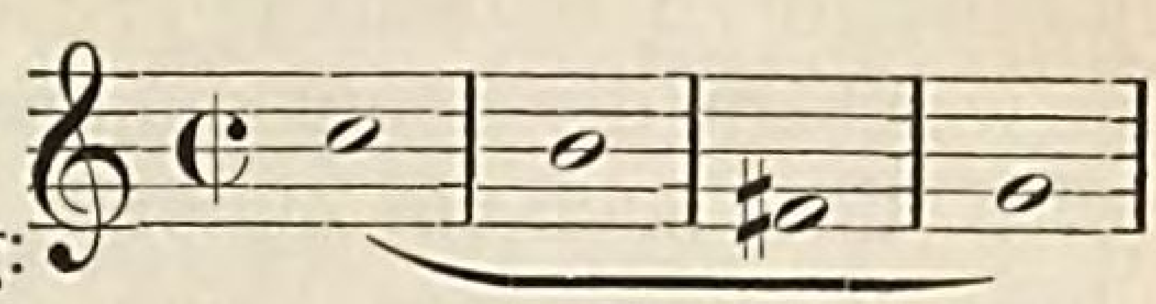
[1]) Es kann nicht zweifelhaft sein, dass die meisten Musikfreunde jener Zeit den Standpunkt Sarti's getheilt haben. In einer Wiener Kritik vom Jahre 1787 lesen wir: „Schade, dass Mozart sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz, um ein neuer Schöpfer zu werden, zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartette, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wohl zu stark gewürzt — und welcher Gaumen kann das lange aushalten?" — Der übrigens zu den Bewunderern Mozart's gehörende Stuttgarter Hofmusikus Schaul vergleicht seine Kunst mit der des Dädalus, aus dessen undurchdringlichen Labyrinthen, ohne den Faden der Ariadne der Ausweg nicht zu finden sei, und schliesst mit den Worten: „Welch ein Unterschied ist zwischen einem Mozart und einem Boccherini! Jener führt uns zwischen schroffen Felsen in einen stachlichen, nur sparsam mit Blumen bestreuten Wald; dieser hingegen in lachende Gegenden, mit blumigen Auen, klaren rieselnden Bächen, dichten Hainen bedeckt, worin sich der Geist mit Vergnügen der süssen Schwermuth überlässt, die ihm auch ferne von jenen anmuthigenden Gegenden noch süsse Erquickung gewährt." — Auch bei den Liebhabern fanden diese Quartette anfangs geringes Verständniss. Der Fürst Krazalkoviz, einer jener vornehmen Wiener Musikfreunde, welche eine eigene Capelle unterhielten, liess sie bald nach ihrem Erscheinen bei sich spielen, unterbrach aber, wie Mozart's Wittwe berichtet, die Musiker einmal über das andere, weil sie nach seiner

wie er mit sonnenheller Klarheit das Dissonanzen-Gewölk durchbricht und alle Zweifel in das vollkommenste seelische Ebenmaass auflöst, so erkennen wir erst die Einleitung in ihrer ganzen Bedeutung und Berechtigung; denn die Stimmung, die von nun an im ganzen Quartett vorherrscht, ist, um mit Jahn zu reden, eine edle männliche, von allem Niederen abgeklärte Heiterkeit, eine Heiterkeit, welche im Leben wie in der Kunst nur als das Resultat vorangegangener Schmerzen und Kämpfe erscheint.

Vor die Frage gestellt, wem von den beiden Meistern, Haydn oder Mozart, in der Composition des Streichquartetts der Preis gebühre, müssen wir dieselbe, bei aller Bewunderung für die staunenswerthe Kraft des letzteren, doch zu Gunsten Haydn's beantworten; denn wenn auch seine Quartette an Prägnanz der Melodiebildung, wie hinsichts der reichen, durch effectvolle Behandlung der Instrumente erzielten Klangwirkung den Mozart'schen nachstehen, so entsprechen sie eben darum dem Wesen der Gattung vollständiger als jene, weil dasselbe, wie schon hervorgehoben wurde, weniger in der Erregung sinnlichen Reizes als vielmehr in der Concentrirung auf das rein geistige Element liegt. Jene beschauliche Ruhe, jenes völlige sich Versenken in eine Grundstimmung, welche Haydn mittelst thematischer Durcharbeitung eines einzigen Motives während eines ganzen Satzes festzuhalten weiss, sie wird man in Mozart's Quartetten mit ihren immer wieder und unerwartet hervortretenden melodischen Neubildungen nicht in gleichem Maasse finden. Anders aber muss unser Urtheil ausfallen, wenn wir die Symphonien beider Meister vergleichen. Hier, wo es vor allem auf Grossartigkeit und Reichhaltigkeit des Inhalts, auf ein mit kräftigen Strichen entworfenes und weithin wirksames Tonbild ankommt, wird sicherlich Mozart den Vorzug verdienen. In seinen drei bedeutendsten Symphonien, der von üppigstem Wohllaut erfüllten Es-Dur, der leidenschaftlich bewegten G-Moll, der in glänzendem Pomp und kraftvoller Männlichkeit einherschreitenden C-Dur (alle im Sommer 1788 entstanden), errang die Instrumentalmusik einen Sieg, der mit Recht als der entscheidende Abschluss ihres Jahrhunderte langen Kampfes um ihre Gleichstellung neben der Vocalmusik betrachtet werden darf. Gestützt auf das seinen Eingebungen willig folgende, sie plastisch gestaltende Orchester, brauchte Mozart seiner Phantasie keinen Zügel anzulegen, konnte er dem in ihm wogenden Melodienstrom freien

Meinung falsch spielten; als sie ihn jedesmal überzeugten, dass sie nichts Anderes spielten, als was in den Stimmen stand, wurde er so böse, dass er dieselben zerriss.

Lauf lassen. Wie aber die Symphonie ihrem Grundcharakter nach mit der monumentalen Grösse die feinste Detailarbeit in sich vereint, so gewährte sie Mozart nicht minder Gelegenheit, seine contrapunktische Kraft in vollem Umfange zu bethätigen. In keinem seiner Werke bewährt sich diese glänzender als im Finale der letztgenannten Symphonie, in welcher ein überreicher thematischer Gehalt mit einer unerschöpflichen Fülle geistvoller Combinationen zu harmonischer Gesammtwirkung verbunden ist. An das Hauptthema:


in der Umkehrung:


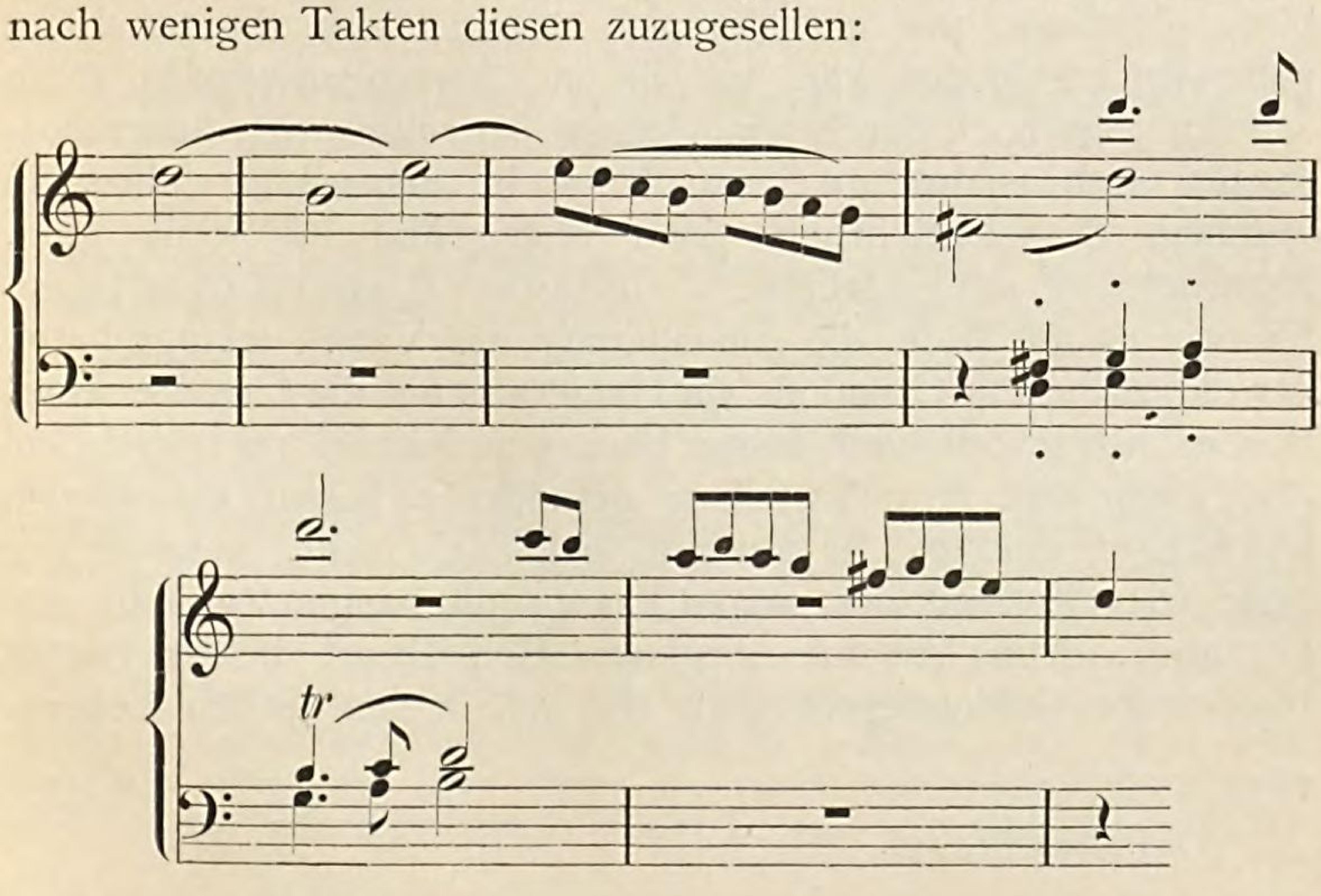
(ein Lieblings-Motiv Mozart's und von ihm schon in früheren Arbeiten, mehreren Messen, einer Symphonie, einer Claviersonate verwerthet) schliesst sich bald ein zweites Thema:



in der Umkehrung:



das, um Jahn's treffenden Ausdruck zu gebrauchen, mit seinen scharfen Accenten in der verschiedensten Weise dreinschlägt, bis es durch zwei neue Motive verdrängt wird, doch nur um sich nach wenigen Takten diesen zuzugesellen:



„Alle diese einzelnen Motive, zum Theil wieder in kleinere Glieder aufgelöst, werden nebst anderen Nebengedanken ebensowohl als selbständige Elemente contrapunktischer Bearbeitung, als in den mannigfachsten Combinationen zu zweien, dreien, und vieren mit einander verflochten und verarbeitet, was zu nicht minder staunenswerthen harmonischen Wendungen von grösster Kraft und Kühnheit und mitunter schneidender Herbigkeit Veranlassung giebt. Es kommt kaum ein noch so kleines Glied vor, das nur eine vorübergehende Bedeutung hätte: jedes Element kommt irgendwo zu selbständiger Geltung. Das Ganze ein Wunderwerk, in welchem die contrapunktische Kunst mit einer Freiheit geübt wird, dass auch ein Zuhörer, welcher von dieser Meisterschaft und ihren Bedingungen keine Ahnung hat, denselben vollkommen befriedigenden Eindruck eines glänzenden, prachtvollen, aus dem freien Zusammenwirken der edelsten Kräfte hervorgehenden ritterlichen Spieles gewinnt, welchen die hervorgehenden Sätze hervorgerufen haben.“ [1])

* * *

Wenn auch Mozart die Formen der Instrumentalmusik nicht wesentlich erweitert oder umgebildet hat, so wusste er sie doch mit einem so neuen und reichen Inhalt zu erfüllen, dass er mit Recht den grössten Instrumentalcomponisten aller Zeiten zuzuzählen ist. Dennoch sind seine Leistungen auf diesem Gebiete gleichsam nur ein Vorspiel dessen, was ihm noch zu vollenden beschieden war, wie wir uns überzeugen werden, wenn wir ihn jetzt noch durch seine letzten, so ruhm- wie schmerzensreichen Lebensjahre geleiten. Noch in demselben Jahre, in welchem die „Entführung“ zum ersten Mal in Scene ging, heirathete er seine geliebte Constanze Weber, zu welchem Schritte er mit Mühe die Einwilligung des Vaters erlangt hatte, der diese Ehe mit Grund als ein Hinderniss für die Carrière seines Sohnes betrachtete und dessen Plan, eine Familie zu begründen, ohne zuvor eine feste Anstellung gefunden zu haben, entschieden missbilligen musste. Er täuschte sich auch nicht, wenn er der materiellen Zukunft des jungen Paares mit bangen Zweifeln entgegensah, denn bei der sorglosen Gemüthsart beider Gatten blieben die Geldverlegenheiten, die sich in den letzten Lebens-

[1]) Vgl. Jahn IV. 136.

jahren Mozart's zu ernsten Nothlagen steigerten, beständige Begleiter ihres übrigens durchaus glücklichen Ehestandes.[1]) Wohl arbeitete Mozart nach Kräften, um den grauen Weibern, dem Mangel und der Sorge, den Eintritt in sein Haus zu verwehren, doch ohne rechten Erfolg, da ihm die einzige ergiebig sprudelnde Quelle des Erwerbs, die Bühne, verschlossen blieb. Von der deutschen Oper war es mittlerweile ganz still geworden; selbst Joseph II. hatte, durch eine Anzahl misslungener Experimente abgeschreckt, seine Pläne zur Regenerirung der nationalen Kunst aufgegeben und, seiner eigentlichen Herzensneigung folgend, der italienischen Oper auf's Neue seine Protection zugewandt. Für diese aber waren Componisten im Ueberfluss vorhanden und zwar solche, die den Geschmack des Publicums besser zu treffen wussten als Mozart, oder, wie Gluck und Salieri, auf Grund ihres Alters und ihrer Stellung den Vortritt vor ihm hatten.

Zwei Operntexte wurden gleichwohl während der nächsten Jahre von ihm in Angriff genommen: *L'Oca del Cairo* (die Gans von Cairo, 1783) und *Lo sposo deluso* (der getäuschte Bräutigam, 1784), doch blieben beide unvollendet, woran theils die Unbedeutendheit der Dichtungen schuld sein mag, theils aber auch die Ueberzeugung des Componisten von der Unmöglichkeit, seine Opern zur Aufführung zu bringen. Auch das Jahr 1785 verstrich, ohne dass es ihm seinen Lieblingswunsch, wieder einmal für die Bühne zu arbeiten, erfüllt hätte, wenn wir von dem, zur Verherrlichung eines Hoffestes in Schönbrunn componirten Gelegenheitsstück „Der Schauspieldirector“ absehen.[2]) Da nahte

[1]) Charakteristisch für ihre Art der Haushaltung ist der Bericht des mit Mozart intim befreundeten Abbé Stadler über den Besuch, welchen er den Neuvermählten am Tage nach der Hochzeit abstattete. Auf sein wiederholtes Klingeln und Klopfen, erzählt er, sei Niemand gekommen, er habe aber die Thür offen gefunden und sei ungestört durch mehrere Zimmer gewandert, bis er zuletzt unvermuthet in's Schlafzimmer gelangt sei, wo er das junge Paar im festen Schlaf überrascht habe. Mozart sei erwacht, habe lachend seinen Glückwunsch entgegengenommen und ihn zum Frühstück eingeladen; weil aber das Dienstmädchen noch nicht eingetreten sei, so habe Constanze in ihrem Hochzeitskleide selbst in der Küche Feuer angemacht und den Kaffee bereitet, den sie in der heitersten Stimmung miteinander getrunken hätten. — Diesem Beginn ihrer Haushaltung entsprach die Fortsetzung; Beschränktheit der Mittel, die nicht selten zum Mangel wurde, konnte so wenig eine gewisse Sorglosigkeit in der Behandlung des Hauswesens als die Heiterkeit der Stimmung entfernen. (Vgl. Jahn III. 163.)

[2]) Mit Ausnahme eines dramatisch belebten Terzetts und der Ouvertüre, in denen sich Mozart nicht durch Trivialität des Textes beengt und gebunden fühlte, kann diese Arbeit kaum einen höheren Kunstwerth beanspruchen. Da sie auch vom Publicum kühl aufgenommen wurde, so wäre sie wahrscheinlich in Ver-

ihm Hülfe in der Gestalt des kaiserlichen Theaterdichters Da Ponte. Dieser hatte bis dahin nur für italienische Componisten gearbeitet, nach einigen Misserfolgen mit denselben aber seine Augen auf Mozart geworfen. Als Stoff zu einer neuen Oper wurde auf Mozart's besonderen Wunsch Beaumarchais' Lustspiel *Le mariage de Figaro* gewählt, welches 1784 zum ersten Mal in Wien aufgeführt worden war und hier wie in Paris (S. 34) alle Welt von sich reden machte. Die Schwierigkeiten, die der Annahme gerade dieses Stückes entgegenstanden, nachdem die Aufführung des Originals kurz zuvor vom Kaiser verboten war, erbot sich Da Ponte zu beseitigen; Dichter und Componist gingen an die Arbeit und in sechs Wochen war das Ganze vollendet. Demnächst galt es, die Einwilligung des Kaisers zu erlangen, welche dieser auch bereitwillig gab, als er einige Stücke aus Mozart's Partitur gehört hatte. Schwieriger aber wurde es unseren Autoren, den Kampf gegen die italienische Partei zu bestehen, die um so eifriger gegen Mozart intriguirte, als jeder ihrer beiden Häupter, Salieri und Righini, eine Oper zur Aufführung bereit hatte, und deren Chancen doppelt günstig waren, weil sie in den gegen Mozart's Musik eingenommenen Sängern eine Stütze fand. Auch diesmal machte der Kaiser den Kabalen ein Ende durch den Befehl, unverzüglich mit den Proben zu „Figaro's Hochzeit" zu beginnen.

Nach dem Bericht des damals in Wien angestellten, mit Mozart befreundeten englischen Tenoristen Kelly (der erste Darsteller des Basilio, den Mozart für ihn geschrieben hat) musste die Opposition schon in den Proben die Waffen strecken, da keiner der Mitwirkenden sich dem Zauber dieser Musik zu entziehen vermochte. „Ich erinnere mich" schreibt Kelly in seinen *Reminiscences* „wie Mozart im rothen Pelz und Tressenhut bei der ersten Generalprobe auf der Bühne stand und das Tempo angab. Benucci sang Figaro's Arie *Non più andrai* mit der grössten Lebendigkeit und aller Kraft seiner Stimme. Ich stand dicht neben Mozart, der *sotto voce* wiederholt rief: *bravo, bravo Benucci;* und als die schöne Stelle kam: *Cherubino, alla vittoria,*

gessenheit gerathen, hätte nicht Goethe, als er 1791 den Text des von Cimarosa für Neapel componirten Intermezzo *L'Impresario in angostie* für das Weimarer Theater bearbeiten liess, die vollständige Musik des „Schauspieldirector" darin verwerthet. Später ist dieselbe noch einmal in L. Schneider's Operette „der Schauspieldirector oder Mozart und Schikaneder" verwendet worden, und zwar in Verbindung mit einer Anzahl Mozart'scher Lieder, da die ursprünglichen Nummern für den Stoff nicht ausreichten.

alla gloria militar! welche Benucci mit Stentorstimme sang, war die Wirkung auf alle, die Sänger auf der Bühne wie die Musiker im Orchester, eine wahrhaft elektrische. Ganz ausser sich vor Entzücken rief alles *bravo! bravo maestro! viva! viva grande Mozart!* Im Orchester konnten sie kein Ende finden mit Klatschen und die Geiger klopften mit dem Bogen auf die Notenpulte. Der kleine Mann sprach in wiederholten Verbeugungen seinen Dank für den enthusiastischen Beifall aus, der ihm auf so ausserordentliche Weise ausgedrückt wurde.“

Bei der ersten Aufführung des Figaro (1. Mai 1786) zeigte sich das Publicum nicht weniger entzückt, und wie Kelly meint, hat nie Jemand einen glänzenderen Triumph gefeiert als Mozart mit seinen *Nozze di Figaro.* Fast jede Nummer musste wiederholt werden und am Schlusse war des Beifalls kein Ende. Ebenso warm wurde die Oper in den folgenden Vorstellungen aufgenommen; bei der zweiten verlangte man, wie L. Mozart seiner Tochter schreibt, fünf, bei der dritten sieben Stücke da capo „worunter ein kleines Duett dreimal hat müssen gesungen werden“. Einem solchen Erfolge gegenüber waren die Feinde Mozart's zunächst ohnmächtig; allein sie wussten es einzurichten, dass die weiteren Aufführungen des „Figaro“ sich in immer längeren Zwischenräumen folgten und so die Begeisterung der Musikfreunde herabgestimmt wurde, bis das Erscheinen von Martin's *Cosa rara* und deren durchschlagender Erfolg sowohl beim Hofe wie beim Publicum den Figaro in Vergessenheit brachte, derart, dass er für die zwei folgenden Jahre ganz von der Wiener Bühne verschwand.

Die unvergängliche Frische und Anmuth, durch welche die Musik zum Figaro heute nicht weniger als vor hundert Jahren den Hörer bezaubert, lässt kaum das Bedauern aufkommen, dass Mozart hier, wie so oft, sein herrliches Talent der Darstellung unwürdiger, frivoler Stoffe dienstbar gemacht hat. Was Beaumarchais' Lustspiel betrifft, so liegt es allerdings nahe, unsern Meister der künstlerischen Leichtfertigkeit zu bezichtigen, um so mehr als die Wahl desselben von ihm allein ausgegangen ist. War aber Mozart thatsächlich in seiner Wahl frei? Wir haben gesehen, wie er unablässig nach Operntexten suchte, ohne auch nur einen einzigen zu finden, der seinen auf das feinste dramatische Verständniss gestützten Ansprüchen hätte genügen können. Weder die zahllosen ihm zur Verfügung stehenden, sämmtlich nach der Schablone angefertigten Texte der *Opera seria* noch auch die

der *Opera buffa* mit ihren drastischen Spässen und carrikirten Typen konnten ihm geeignet erscheinen, seine auf spannende Dramatik und eingehende Charakteristik gerichtete musikalische Gestaltungskraft an ihnen zu erproben. Dazu aber bot ihm *Le mariage de Figaro* den breitesten Boden, ein unterhaltendes Intriguenspiel, in welchem unaufhörlich ein Knoten um den andern geschürzt wird, eine Verlegenheit aus der andern erwächst, um immer wieder eine neue Erfindung hervorzurufen; das durch eine Fülle wirksamer Motive und charakteristischer Detailzüge, durch den witzigen, pikanten Dialog voll Satire und Ironie eins der lebendigsten Charaktergemälde seiner Zeit ist.[1]) Es kommt hinzu, dass Da Ponte die Bearbeitung — ohne Zweifel unter Beihülfe Mozart's — mit grossem Geschick ausgeführt hat, so dass der Gang der Handlung trotz der nothwendigen Kürzungen verständlich bleibt und durch die an richtiger Stelle angebrachten Musikstücke keinen Aufenthalt erleidet. Bedarf es noch weiter eine Rechtfertigung der Wahl Mozart's, so ist hervorzuheben, dass die zu seiner Zeit herrschenden Begriffe von Sitte und Anstand von den heutigen grundverschieden waren. In einer Zeit der sittlichen Verwilderung, die von den vornehmen Kreisen aus alle Stände durchdrang, erscheint das Interesse an einer Dichtung gerechtfertigt, welche als treues Spiegelbild der gesellschaftlichen Verhältnisse gelten darf und deshalb einer Hauptbedingung aller künstlerischen Darstellung, der Wahrscheinlichkeit, Genüge leistet. So konnte sich auch Mozart, der, kaum dem Jünglingsalter entwachsen, eben jetzt das heitere Leben der Kaiserstadt in vollen Zügen durchkostete, von der uns peinlich berührenden Frivolität des Stückes nicht wohl zurückschrecken lassen, und die Nachwelt ist ihm Dank schuldig, dass er es unternommen, demselben durch seine Kunst gleichsam „eine neue Seele einzuflössen", und auf diese Weise ein dramatisches Meisterwerk, welches ohne die versöhnliche und veredelnde Wirkung seiner Musik ausserhalb Frankreichs sicherlich in Vergessenheit gerathen wäre, für alle Zeiten und Nationen erhalten hat.

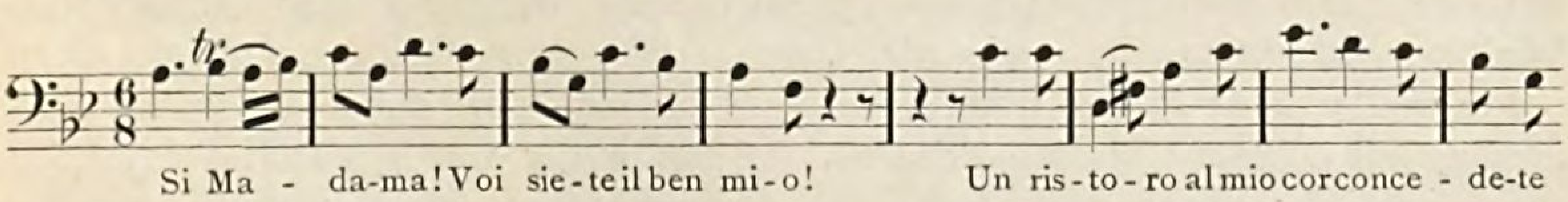
Im „Figaro" fand Mozart Gelegenheit, seine Fähigkeit der musikalischen Charakteristik in ungleich umfassenderer Weise zu bewähren, als in seinen früheren Opern; Lüge und Heuchelei ausgenommen, welche die Musik nicht darzustellen vermag,[2]) hat er hier für alle Regungen des Menschenherzens, wie

[1]) Jahn IV. 200.

[2]) Auch für diese Regel könnte man eine Ausnahme anführen in der Liebeserklärung, welche Figaro im zweiten Finale an seine in den Kleidern der

sie der Dichter in ihren feinsten Schattirungen gezeichnet hat, den richtigen musikalischen Ausdruck gefunden. Die reine, edle Liebe der Gräfin, die sündhafte, darum aber nicht minder leidenschaftliche und aufrichtige des Grafen, das kraftvolle Selbstbewusstsein des um seine Ehre kämpfenden Figaro und die mit schalkhafter Laune gemischte zarte Innigkeit der Susanne; endlich die kleineren Rollen des schmachtenden, von einer Schönen zur andern flatternden Cherubin, des aufgeblasenen und kleinlichen Bartolo, des schadenfrohen Intriganten Basilio und der altjüngferlichen Marzelline — sie Alle hat Mozart mit wunderbarem psychologischen Scharfblick in ihrem innersten Wesen erfasst und in voller Realität vor den Zuschauer hingestellt. Dabei hat er in keinem seiner dramatischen Werke so ausschliesslich mit rein künstlerischen Mitteln gearbeitet, wie hier. Um den Ansprüchen der Dichtung zu genügen, musste er dieser seine Kunst ungetheilt widmen, und der glückliche Umstand kam ihm zu Hilfe, dass er im Figaro weder der „geläufigen Gurgel" einer Sängerin noch dem Beifallsdurst eines ersten Tenors Rechnung zu tragen brauchte. In gleicher Weise verzichtet das Orchester auf Entfaltung einer von den Zwecken des Drama abseits liegenden Virtuosität, um mit seiner ganzen Kraft die Handlung zu unterstützen, ja nicht selten als deren Hauptfactor aufzutreten, wie z. B. im Duett Susannens und Marzellinens, wo die eigentliche Zänkerei nicht von den Singstimmen, sondern von den Instrumenten ausgeführt wird.[1]) Nur ein Deutscher konnte es unternehmen, einen Text in Musik zu setzen, vor dessen Schwierigkeiten selbst der begabteste italienische oder französische Componist zurückgeschreckt wäre, und nur einem Mozart konnte es gelingen, die ihm gestellte Aufgabe mit sicherer Hand

Gräfin steckende Braut richtet, um im Einverständniss mit ihr den Grafen zu verhöhnen. Seine Worte:



würden durch ihre musikalische Gestaltung allein die Absicht des Sängers verrathen, auch wenn derselbe es unterliesse, das in ihnen liegende falsche Pathos durch den Vortrag noch mehr hervorzuheben.

[1]) So oft im Figaro das dramatische Element vor dem lyrischen in den Vordergrund tritt, trägt Mozart kein Bedenken, die Melodie dem Orchester zuzuweisen und den Gesang rein deklamatorisch zu halten. Der Schluss der Arie *Non più andrai:*

zu lösen und durch Verschmelzung rein menschlicher Empfindung mit der Wirkung des Lächerlichen eine höhere, von den ihm vorangegangenen Meistern der komischen Oper nicht einmal angestrebte Sphäre der Komik zu erreichen. Was der geschickteste Eklektiker vergebens versucht haben würde, das Zusammenfassen der Vorzüge der italienischen und der französischen Oper zu einer höheren Einheit, das hat Mozart in seinem Figaro vollbracht, und mit ihm die Opernbühne durch ein Werk bereichert, dessen kunst-reformatorische Bedeutung über allen Zweifel erhaben ist.

Die von der italienischen Partei gegen den „Figaro" gerichteten Kabalen hatten bewirkt, dass Mozart von dem Erfolg seines Werkes keinerlei Vortheil für seine Stellung in Wien hatte, und er sich nach wie vor auf Clavierunterricht und gelegentliches Concertiren angewiesen sah, um seine Existenz zu fristen. In seiner tiefen Verstimmung über die fortdauernde Ungunst des Schicksals traf ihn als belebender Sonnenstrahl die Nachricht, dass sein Figaro in Prag mit Enthusiasmus aufgenommen sei und ununterbrochen volle Häuser mache; zugleich eine Einladung des dortigen Orchesters und einer Gesellschaft von Musikfreunden, die Huldigung des Publicums persönlich entgegenzunehmen. Er



ist eins der vielen Beispiele dafür, beweist aber auch, dass Mozart Recht hatte, wenn er den melodischen Gesang keineswegs als Bedingung der dramatischen Wirkung betrachtete, denn wie wir S. 174 sahen, erwies sich gerade die oben citirte Stelle schon in der Generalprobe als besonders wirksam. In seiner Auffassung des deklamatorischen Princips, welches weder von den Italienern, noch auch, in dieser Weise angewandt, von den Franzosen befolgt wurde, erscheint uns Mozart als Genosse aller Derer, welche von Entstehung der Oper an bis auf R. Wagner dem Gesammtkunstwerk zu Liebe den Effect willig geopfert haben. Dadurch ist auch die principielle Gegnerschaft der Italiener, denen die Melodie auf der Bühne unentbehrlich war, hinlänglich erklärt; und wie die Franzosen im Grunde auf ihrer Seite standen, zeigte eine Aeusserung Grétry's „dass in der Oper der Gesang die Statue, das Orchester das Piedestal vorstelle und dass Mozart mitunter das Piedestal auf die Bühne setze."

beeilte sich, dieser Einladung zu folgen (1787) und hatte es nicht zu bereuen, denn er fand in Prag eine begeisterte Aufnahme und jenes verständnissvolle Entgegenkommen, welches er in Wien als Mensch wie als Musiker vermissen musste. Ueberdies gab er zwei Concerte mit glänzendem Erfolg, auch für seine Kasse; und endlich erhielt er, was für ihn jedenfalls das erfreulichste Ergebniss seiner Reise war, von der Theaterdirection die Aufforderung, für die nächste Saison gegen ein Honorar von hundert Dukaten eine neue Oper zu componiren.

Nach Wien zurückgekehrt wandte sich Mozart begreiflicherweise alsbald an da Ponte um einen Text, und dieser schlug ihm den *Don Giovanni* vor, ein Stoff, der Mozart nicht wenig zusagte und alsbald von ihm acceptirt wurde. Mit besonderem Eifer ging er diesmal an die Composition, in dem Gefühl, für ein Publicum zu schreiben, welches ihn verstand; er hatte doppelte Ursache, seine Blicke nach Prag zu richten, denn in Wien, wo noch immer die *Cosa rara* die Bühne beherrschte und ihm überdies in Dittersdorf (S. 82) ein gefährlicher Nebenbuhler erwachsen war, gestalteten sich seine Aussichten immer trüber. Im September des genannten Jahres begab er sich nach Prag, obwohl die Composition seiner Oper noch lange nicht beendet war, wie denn Mozart es überhaupt mit dem Aufschreiben seiner Gedanken niemals besonders eilig hatte, und übrigens die damaligen Opernverhältnisse es mit sich brachten, dass ein wesentlicher Theil der Arbeit des Componisten bis zu dessen persönlicher Berührung mit den ihm zur Verfügung stehenden Sängern verschoben wurde. Aber auch nach seiner Ankunft liess er sich nicht durch den immer näher rückenden Tag der Aufführung in seinen geselligen Freuden stören, und arbeitete nur gelegentlich im Kreise der Freunde bei lebhafter Unterhaltung und Kegelspiel an seiner Partitur. So kam es, dass zur grossen Beunruhigung seiner Umgebung am Vorabend der Aufführung von der Ouvertüre noch keine Note aufgeschrieben war. Nur Mozart selbst war guten Muthes: nachdem er sich spät von den Freunden getrennt hatte, machte er sich bei einem Glase Punsch an die Arbeit und schrieb die Ouvertüre nieder, während seine Frau ihm Geschichten und Märchen erzählen musste, und als um sieben Uhr früh der Copist erschien, konnte derselbe die zwar in flüchtigen Zügen aber fast ohne Aenderung geschriebene Partitur in Empfang nehmen. Das vortreffliche Prager Orchester aber spielte sie Abends vom Blatte und zwar so, dass der Componist erklären konnte „sie sei recht gut von Statten ge-

gegangen, wenn auch viele Noten unter die Pulte gefallen seien.

Es ist wohl kaum nöthig hervorzuheben, dass es sich bei dieser ans Fabelhafte grenzenden Schnellfertigkeit nicht um das künstlerische Schaffen, sondern lediglich um die äusserliche Mittheilung eines in der Phantasie des Künstlers bereits fertig Dastehenden handelt. Die wunderbare Begabung Mozart's und andererseits die treffliche Schulung seines musikalischen Verstandes machten es ihm möglich, das grösste und complicirteste Tonbild in Gedanken auszuarbeiten und im Gedächtniss festzuhalten, bis ihm die äusseren Umstände geeignet schienen, es durch die Schrift zu fixiren. Nichts unrichtiger als die Annahme, es sei ihm das Ringen erspart geblieben, welches der Gestaltung des echten Kunstwerkes unter allen Umständen vorausgehen muss; und könnte auch geltend gemacht werden, dass in Mozart's Falle dieses Ringen, dieser Kampf um die Herrschaft über das Darstellungsmaterial schon mit seinen überaus strengen Lehrjahren den Abschluss gefunden habe, so würde seine eigene Aeusserung doch nicht weniger glaubwürdig sein „dass man sich irre, wenn man annähme, seine Kunst sei ihm besonders leicht geworden; dass Niemand so viel Mühe auf das Studium der Composition verwendet habe wie er, und dass es nicht leicht einen berühmten Meister gebe, den er nicht fleissig studirt habe.“

Die erste Aufführung des *Don Giovanni* (29. Oct. 1787) war von einem Erfolge begleitet, der den des Figaro noch weit übertraf. Als Mozart vor dem bis zum letzten Platze gefüllten Hause erschien, um am Flügel zu dirigiren, wurde er mit stürmischem Beifall und dreimaligem Tusch empfangen. Die Aufführung war eine vortreffliche, wenn auch keine Gesangsvirtuosen ersten Ranges dabei mitwirkten, und da drei innerhalb derselben Woche folgende Vorstellungen einen ebenso günstigen Verlauf hatten, so konnte Mozart über das fernere Schicksal seines Werkes beruhigt nach Wien zurückkehren. Hier zeigte sich der Kaiser, der an den Prager Erfolgen Mozart's aufrichtigen Antheil genommen und ihm durch Ernennung zum Kammermusiker (mit einem Gehalt von 800 Gulden) einen besondern Beweis seiner Gunst gegeben hatte, zur Aufführung des *Don Giovanni* sofort bereit; wieder aber stand Salieri unserm Meister im Wege, dessen letzte Pariser Oper *Tarare* in italienischer Bearbeitung unter dem Titel *Axur, re d'Ormus* von Anfang 1788 an den ganzen Winter hindurch das Publicum anzog, in Folge dessen Wien erst sieben Monate nach Prag mit

Mozart's Meisterwerk bekannt wurde — auch dann noch, wie man meinen könnte, zu früh, denn *Don Giovanni* wurde bei der ersten Wiener Aufführung kühl aufgenommen! Wie nach der „Entführung" musste Joseph II., der die Oper „göttlich" fand „vielleicht noch schöner als Figaro", seinem persönlichen Urtheil die Bemerkung hinzufügen „aber das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener", worauf Mozart, als man ihm diese Aeusserung hinterbrachte, in aller Ruhe antwortete „Lassen wir ihnen Zeit zu kauen". Glücklicherweise setzten seine Freunde es diesmal durch, dass man die Oper nach kurzen Zwischenräumen mehrmals wiederholte, und in dem Maasse wie das Publicum mit der ihm ungewohnten Musik vertraut wurde, nahm der Beifall zu, so dass *Don Giovanni* es noch in demselben Jahre bis zu fünfzehn Aufführungen brachte.

Von den übrigen Städten Deutschlands waren Mannheim und Hamburg die ersten, welche die Oper in Scene setzten und zwar in deutscher Bearbeitung als „Don Juan". Hier und namentlich in dem 1790 folgenden Berlin fehlte es selbstredend nicht an kritischen Stimmen, von denen die Musik, noch mehr aber der Text beanstandet wurden, zugleich aber der enorme Erfolg des Ganzen constatirt werden musste. „In allen Gesellschaften" berichtet die *Chronic von Berlin* „war Don Juan ein Theil der Unterhaltung; an allen öffentlichen Orten, es mochte Ton oder nicht Ton sein, dahin zu gehen, Don Juan blieb nicht aus dem Gespräch . . . Hat man je eine Mozart'sche Composition schon vor der Aufführung mit Posaunenton bis zu den Wolken erhoben, so war es eben dieser Don Juan" — nach des Kritikers Meinung ganz unverdienterweise, denn er fährt fort: „Nicht Kunst in Ueberladung der Instrumente, sondern das Herz, Empfindung und Leidenschaften muss der Tonkünstler sprechen lassen, dann schreibt er gross, dann kommt sein Name auf die Nachwelt und ein immer grünender Lorbeer blüht ihm im Tempel der Unsterblichkeit. Grétry, Monsigny und Philidor werden davon Beweise sein. Mozart wollte bei seinem Don Juan etwas Ausserordentliches, unnachahmlich Grosses schreiben; so viel ist gewiss, das Ausserordentliche ist da, aber nicht das unnachahmlich Grosse! Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz waren Don Juan's Schöpfer." Ein anderer Mitarbeiter dieses Blattes tritt zwar für die Musik unbedingt ein und behauptet „Wenn je eine Nation auf einen ihrer Mitgenossen stolz sein konnte, so sei es Deutschland auf Mozart", dann aber wendet er sich in moralischer Entrüstung gegen den Text und sucht den Leser zu über-

zeugen „dass in diesem Singschauspiel das Auge gesättigt, das Ohr bezaubert, die Vernunft gekränkt, die Sittsamkeit beleidigt wird und das Laster Tugend und Gefühl mit Füssen tritt.“ Den Schluss macht die an den Componisten gerichtete salbungsvolle Mahnung: „O dass du deines Geistes Stärke nicht so verschwendet hättest! Dass dein Gefühl vertrauter mit deiner Phantasie gewesen wäre und diese dir nicht so unsaubere Stufen zur Grösse gezeigt hätte! Nein, theurer Mann, sei künftig nicht mehr so grausam gegen deine so liebenswürdige Muse! Was könnte es dir frommen, wenn dein Name mit Diamantschrift auf einer goldenen Tafel stände, und diese Tafel hinge an einem Schandpfahl!“ — Wie man wenige Jahre später in den Kreisen der Geistes-Aristokratie Deutschlands über den Don Juan dachte, lehrt uns eine Stelle des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller aus dem Jahre 1797, wo die Oper zum ersten Mal in Weimar aufgeführt wurde. Schiller hatte sein Vertrauen zur Oper ausgesprochen „dass aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte“ und Goethe's Antwort lautete: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isolirt, und durch Mozart's Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt.“

Wie der Figaro, so dankt auch der Don Juan seine bis zum heutigen Tage so glänzend bewährte Lebensfähigkeit nicht zum wenigsten der Dichtung. Unter den zahlreichen dichterischen Bearbeitungen der angeblich in Sevilla entstandenen Sage vom Don Juan Tenorio, welche im Anfang des 17. Jahrhunderts von dem spanischen Geistlichen Gabriel Tellez — unter dem Namen Tirso de Molina als einer der hervorragendsten dramatischen Dichter seiner Nation bekannt — zum ersten Mal auf die Bühne gebracht wurde, dann in Frankreich und Italien verschiedene Bearbeitungen hervorrief, unter denen Molière's *Don Juan ou le festin de pierre* (1665) und Goldoni's *Don Giovanni Tenorio osia il dissoluto* (1736) die bedeutendsten, die Anfang des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland den Stoff zur Hanswurst-Komödie lieferte und endlich in Wien sogar als Ballett (mit Musik von Gluck) auf der Bühne erschien (1761) — unter allen diesen Bearbeitungen darf da Ponte's Operntext ein besonderes Verdienst beanspruchen, da er mit Festhaltung der Hauptmomente der Handlung diese auf geschickte Weise in musikalisch wirksame Situationen gliedert, den Charakteren scharf

bestimmte Contouren giebt und die sich widerstrebenden Elemente des Tragischen und Komischen zu harmonischer Gesammtwirkung vereint. So wenig aber diese Vorzüge der Dichtung, zu denen noch eine bemerkenswerthe, das Bedenkliche mancher Situationen mildernde Sprachgewandtheit kommt, zu verkennen sind, so ist doch nicht zweifelhaft, dass sie erst durch Mozart's Musik zur rechten Geltung kommen. Diese ist es, welche uns einen Stoff anziehend macht, dessen Frivolität bei den in unserm Jahrhundert herrschenden Sittlichkeitsbegriffen nicht minder peinlich berühren würden als die des Figaro; durch sie wird der Held des Dramas der Sphäre gemeiner Lüsternheit entrückt und das was seinem Wesen an Adel und Vornehmheit geblieben ist, in ein möglichst helles Licht gestellt, so dass ihm in aller Verworfenheit doch noch ein Anrecht auf unsere Theilnahme bleibt; durch sie gewinnt die dem Hanswurst so nahe stehende Figur des Leporello eine Bedeutung, in der sie nicht mehr als ein Zugeständniss an die Lachlust der Menge, sondern als wesentlich zur Handlung gehörig erscheint. Sogar die niedrigen Gefühle der Rachsucht und Eifersucht sind durch Mozart's Musik gewissermaassen geadelt: ohne diese würde Donna Anna schwerlich als ein Typus edler Weiblichkeit dastehen, Donna Elvira aber unfehlbar dem Fluche der Lächerlichkeit verfallen. Am wenigsten aber würde der farblose Don Ottavio vor dem Urtheil des guten Geschmackes bestehen, der stets kampfbereit und wiederholt von der Geliebten zur That aufgerufen, doch nie dazu gelangt, in die Handlung einzugreifen.

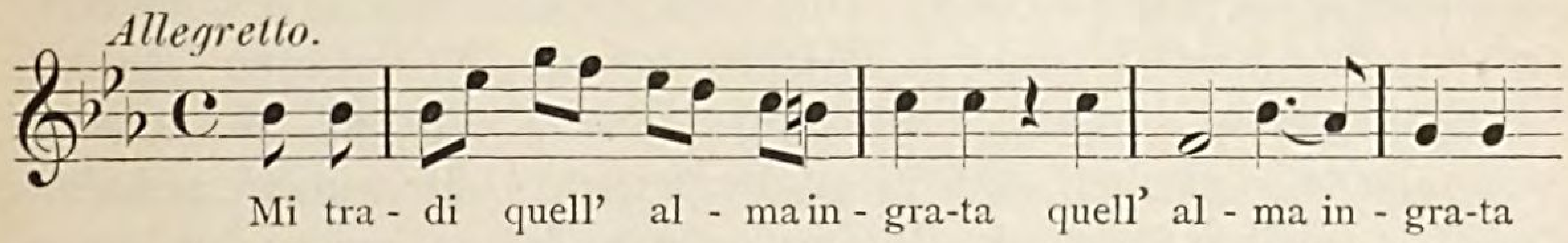
Die Mittel, durch welche Mozart so Ausserordentliches erreichte, sind wesentlich dieselben wie im Figaro, und wenn die Musik zum Don Giovanni noch ungleich mächtiger wirkt, so liegt die Ursache nicht in einem grösseren Kunstaufwand, sondern in der grösseren Mannichfaltigkeit der Charaktere, der Situationen und der Stimmungen, die der musikalischen Phantasie den weitesten Spielraum gewährten. Hier galt es, den richtigen Ausdruck zu finden für den tiefsten Ernst wie für ausgelassene Heiterkeit, für das Grausen des Menschenherzens bei der Berührung mit der Geisterwelt wie für die Ausbrüche zügelloser Sinnenlust, für die naive Coquetterie einer ländlichen Schönen und die Albernheiten eines hasenfüssigen Dieners, wie für den vornehm gemessenen Ton der guten Gesellschaft, und mit der Lösung dieser Aufgabe entfaltete sich ein Reichthum an Tongebilden, den selbst der Figaro nicht aufzuweisen hat. Namentlich sind es die Ensemblesätze des Don Giovanni, die Mozart's

dramatische Kraft in ihrer höchsten Entwickelung zeigen. In Sätzen dieser Art sieht sich der Operncomponist einem der schwierigsten Probleme gegenüber, denn das Zusammenstossen verschiedener Personen verlangt auf der einen Seite ein schärferes Hervorheben der individuell charakteristischen Eigenthümlichkeiten, während die Aufgabe, ein Ganzes zu schaffen, an den Einzelnen die Forderung stellt, sich diesem Ganzen unterzuordnen.[1]) Aber auch hier trifft Mozart mit gleichsam instinctiver Sicherheit stets das Richtige. In dem verwickeltsten Stimmengeflechte bewahrt jede der an der Handlung betheiligten Personen ihre Eigenart, doch beinträchtigt die sorgfältige und consequente Ausarbeitung der einzelnen Charaktere niemals die Gesammtwirkung. Nicht einmal Leporello, der auch bei den ernstesten Situationen in Thätigkeit ist, unter allen Umständen aber lächerlich wirkt, vermag die künstlerische Harmonie zu stören — ein Beweis, dass für Mozart nichts unmöglich war, denn kein Anderer hätte es ungestraft wagen dürfen, das Tragische mit dem Niedrigkomischen so unmittelbar in Verbindung zu setzen. Und auch ihm wäre es nicht gelungen ohne Hilfe des Orchesters, welches sich im Don Juan, der Bedeutsamkeit der dichterischen Idee entsprechend, noch mehr als im Figaro vermittelnd an den Vorgängen auf der Bühne betheiligt. Mit wunderbarer Feinfühligkeit hat Mozart seine an der Symphonie gemachten Erfahrungen verwerthet, um jedem Instrument die seiner Individualität entsprechende Rolle im Drama zuzutheilen. Noch weit ausführlicher als Wort und Gesang es vermögen, giebt das Orchester Kunde von den Motiven der Handelnden, und indem es die psychologische Entwickelung ununterbrochen begleitet und unterstützt, gewährt es dem Zuschauer einen Einblick in die geheimsten Tiefen ihres Seelenlebens und damit in das innerste Getriebe des Dramas.

Im Don Giovanni hat Mozart die italienische Oper, ohne ihre Formen aufzugeben, in einer Weise bereichert und vervollkommnet, sie so weit über ihren bisherigen Wirkungskreis hinausgehoben, dass die Italiener selbst nicht daran denken konnten, ihm auf diesem Wege zu folgen, und die Einsichtigen unter ihnen das Ende der italienischen Opernherrschaft nahe sehen mussten. Die Bedeutung dieser That wird dadurch nicht vermindert, dass Mozart auch in diesem seinem Meisterwerk hin und wieder dem Götzen des Zeitgeschmackes geopfert hat. Als Zugeständnisse an

[1]) Vgl. Jahn IV. 237.

die Freunde der älteren *Opera seria* sind die Coloraturen zu betrachten, welche die herrlichen Arien des Don Ottavio und der Donna Anna verunzieren; ferner, dass nach dem Untergange des Helden die übrigen Personen noch einmal auftreten, wie es die damalige Opernsitte forderte. Auch das wiederholte, ausser allem Zusammenhange mit dem Drama stehende Auftreten des Ottavio würde uns Mozart sicherlich erspart haben, hätte er nicht Rücksicht auf den ersten Tenor zu nehmen gehabt oder dessen Stimme zu einem Ensemble bedurft. Wer in dieser Hinsicht besonders empfindlich ist, der wird dem Figaro den Vorzug vor dem Don Juan geben, denn dort findet sich mit Ausnahme der Arie der Marzelline „Il capro e la capretta“, die als blosse Einlage keinerlei Beziehung zum Ganzen hat, nicht eine Note, die den Gang der Handlung aufhielte oder einen andern Zweck hätte als den Ausdruck innerer Empfindung, geschweige denn eine Charakter-Verzeichnung, wie sie sich Mozart unbegreiflicherweise in Donna Elvira's erster Arie hat zu Schulden kommen lassen, deren tänzelndes Hauptmotiv:



alles Andre ausdrückt als die Qualen der Eifersucht. — Merkwürdig genug müssen wir hier unsern Meister gegen den bis zur Einseitigkeit für ihn eingenommenen Oulibicheff in Schutz nehmen, der in seiner Biographie (deutsche Ausgabe III. 53) die Einfacheit des Gesanges und das Fehlen der Coloratur im Figaro der Unfähigkeit der Sänger zuschreibt, für welche Mozart ihn componirte. Diese gehörten im Gegentheil zu den Bedeutendsten ihres Faches und hatten sich in Wien wie auch in Italien bereits als solche bewährt, und deshalb fehlt der Behauptung Oulibicheff's, Mozart habe in diesem Falle mehr der Noth als seinem künstlerischen Triebe gehorcht, jede Begründung.

* *
*

Auf Mozart's materielle Lage und Künstlerstellung blieb der Erfolg des Don Juan ebenso einflusslos wie der des Figaro. Seine um diese Zeit an seinen Freund Puchberg gerichteten Briefe mit den von diesem hinzugefügten Notizen „den 17. May fl. 150 gesandt“ „Eod. d. fl. 25 geschickt“ gewähren den betrübenden Einblick

in eine völlig zerrüttete Finanzlage, die zum Theil durch schwere und andauernde Krankheit seiner Gattin herbeigeführt war. Mit seinem Gehalt als Kammercompositeur konnte er nur einen Theil der nothwendigen Ausgaben bestreiten, und Aufträge zu grösseren Arbeiten, die besonders honorirt wurden, gab ihm der Kaiser nicht. Wie weit er seine Ansprüche unter diesen Umständen hatte herabstimmen müssen, zeigt das Postscriptum eines seiner Briefe an den obengenannten Freund: „Nun habe ich 2 Scolaren, ich möchte es gerne auf 8 Scolaren bringen; suchen Sie es auszustreuen, dass ich Lectionen annehme.“ Doch war sein künstlerischer Idealismus durch alles Elend so wenig berührt, dass er gerade in diesen traurigen Zeiten (Sommer 1788) die Kraft fand, jene drei herrlichen Symphonien in Es, G-Moll und C zu schreiben, nachdem das Jahr zuvor die seinen Quartetten ebenbürtigen Streichquintette in C-dur und G-Moll entstanden waren.

Da der folgende Winter keinerlei Aenderung brachte, und Mozart's amtliche Thätigkeit darauf beschränkt war, die für die Hofbälle nöthigen Tänze zu schreiben, so musste ihm der Wunsch nahe liegen, durch eine Kunstreise seine Verhältnisse zu verbessern, wozu ihm die Einladung seines Schülers, des Grafen Lichnowski, ihn nach Berlin zu begleiten, willkommenen Anlass bot. Die Eindrücke der Reise waren wohl geeignet, ihn aufzuheitern und mit neuen Hoffnungen zu erfüllen. Schon in Leipzig sah er sich von einem Kreise verständnissvoller Freunde umgeben, die sich, Doles (I. 464) an der Spitze, beeiferten, ihm ihre Verehrung zu beweisen. In Potsdam wurde er vom Grafen Lichnowski dem König Friedrich Wilhelm II. vorgestellt, und dieser, der Mozart bereits durch die „Entführung“ sowie durch seine Streichquartette kennen gelernt hatte, nahm ihn mit Wohlwollen und Hochachtung auf, unterliess auch nicht, ihn, so oft bei Hofe musicirt wurde, zur Mitwirkung aufzufordern. Beim Abschied beauftragte er ihn mit der Composition von drei Streichquartetten und bot ihm die Capellmeisterstelle in Berlin mit einem Gehalt von 3000 Thalern an, die für ihn freigehalten werden solle, auch wenn er sich nicht sofort zur Annahme entschliessen könne. Bei dieser Gelegenheit nun zeigte es sich, wie unfähig Mozart war, aus den Umständen Vortheil für sich zu ziehen. Nach Wien zurückgekehrt, fiel es ihm Anfangs nicht ein, von dem Antrag des Königs auch nur zu reden; erst als seine Freunde zufällig davon hörten und in ihn drangen, dem Kaiser Mittheilung davon zu machen, entschloss er sich, diesen um Gehaltserhöhung

oder um seine Entlassung zu bitten. Als aber Joseph II. mit sichtlichem Bedauern fragte „Wie, Sie wollen mich verlassen?“ antwortete Mozart gerührt: „Ew. Majestät, ich empfehle mich zu Gnaden, ich bleibe.“ Und als ein Freund ihn später tadelte, dass er den günstigen Moment nicht benutzt habe, um sich eine Gehaltszulage zu sichern, entgegnete er unwillig: „Der Teufel denke in solcher Stunde daran!“

Auch im Uebrigen waren die Ergebnisse dieser Reise durchaus unbefriedigend; die Kosten derselben hatten das Honorar Friedrich Wilhelm's II., hundert Friedrichsd'or, grösstentheils aufgezehrt, und zwei in Leipzig veranstaltete Concerte waren pecuniär erfolglos gewesen, so dass Mozart Recht hatte, wenn er auf dem Heimwege seiner Gattin schrieb, sie müsse sich bei seiner Rückkehr mehr auf ihn als auf das Geld freuen. Nach seiner Ankunft in Wien schrieb er noch in demselben Monat das erste der für den König bestimmten Quartette in D-dur,[1]) dessen Uebersendung eine kostbare goldne Dose mit weiteren hundert Friedrichsd'or und ein anerkennendes Schreiben zur Folge hatte. Inzwischen erinnerte sich auch der Kaiser, nachdem „Figaro's Hochzeit“ wieder mit grossem Beifall zur Aufführung gekommen war, dass es Zeit sei, den Meister endlich einmal in einer seiner würdigen Weise zu beschäftigen und beauftragte ihn mit der Composition der Oper *Così fan tutte*, deren Text wiederum von Da Ponte verfasst war. Dieser trat hier zum erstenmal mit einer eigenen Erfindung hervor, doch nur um seine Unfähigkeit zu selbständigem Schaffen an den Tag zu legen. Dem Zeitgeschmacke folgend giebt er ein schlüpfriges Intriguenstück, dessen Charakter man aus dem Titel erräth, wenn man sich der Worte Basilio's bei Entdeckung des Pagen in Susanna's Zimmer erinnert: *Così fan tutte le belle!* — Den Kern der Handlung bildet die Wette eines Hagestolzen mit zwei jungen Verlobten, dass die Treue ihrer Bräute nicht unerschütterlich sei. Die beiden Liebhaber wagen die Probe in Verkleidung und müssen zu ihrem Schmerz erfahren, dass sie die Wette verlieren. Nachdem aber die Mädchen ihnen ihre Schuld bekannt haben und sodann auch ihrerseits verständigt sind, dass ein Spiel mit ihnen getrieben

[1]) Diesem, sowie den beiden anderen dem König gewidmeten Quartetten in B-dur und F-dur merkt man nicht an, dass sie in einer Zeit schwerer Sorgen entstanden sind; sie lassen Mozart's Meisterhand in jedem Takte erkennen, wenn sie auch an Stilreinheit den Haydn gewidmeten nicht gleich stehen, da Mozart aus Rücksicht auf das Violoncellspiel des Königs (S. 87) die Partie dieses Instruments auf Kosten der übrigen bevorzugt hat.

worden, vereinigen sich Alle in der ebenso frivolen wie trivialen Schlussmoral:

Fortunato l'uom che prende
Ogni cosa pel buon verso
E tra i casi e le vicende
Da ragion guidar si fà.[1])

Die Unsittlichkeit dieses Stoffes, die dadurch noch verletzender wird, dass die Männer bei der Prüfung ihre Geliebten vertauschen, erregte zwar beim Publicum so wenig Anstoss, wie es beim Figaro der Fall gewesen, wohl aber die Armseligkeit der Erfindung, denn das zur Schürzung des dramatischen Knotens benutzte Mittel der Verkleidung war schon damals zu abgebraucht, um unterhaltend oder spannend zu wirken, und wie sehr man Mozart's Musik bewunderte, so entschieden verurtheilte man die Dichtung. Uebrigens zeigte es sich hier wieder, dass alle Anstrengungen auch des fähigsten Musikers, einem langweiligen Libretto die Existenz auf der Bühne zu sichern, vergebens sind, denn *Così fan tutte* verschwand bald nach der ersten Aufführung (Januar 1790) vom Repertoire und hat auch später niemals auf dem Theater festen Fuss zu fassen vermocht. Leider ist Mozart von der Mitschuld an diesem Misserfolge nicht freizusprechen, denn wie den Dichter so hatte auch ihn der Wunsch geleitet, dem Publicum diesmal eine leichtere Kost zu bieten als im „Figaro“ und „Don Juan“, und in dem Bestreben, durch üppigen Wohlklang und weitgehende Zugeständnisse an die Sänger den Ohren der Wiener zu schmeicheln, musste er die bessere Seite seines Künstler-Naturells verläugnen. Freilich erscheint seine Fähigkeit, den Gebilden des Dichters Leben und Gestalt zu verleihen, desto bewunderungswürdiger, je schablonenhafter dieselben angelegt sind; auch das parodistische Element ist in der Musik zu *Così fan tutte*, wie es die den grössten Theil der Handlung einnehmenden Verkleidungsscenen bedingen, in noch weiterem Umfang und mit noch mehr Geschicklichkeit verwendet als in Mozart's früheren Opern; zur rechten Freiheit des Schaffens, zur vollen Wärme der Empfindung aber konnte sich der Musiker hier nicht erheben, wo die Hohlheit des Textes lähmend auf seine Phantasie wirkte.

Noch weniger als *Così fan tutte* kann Mozart's nächste Oper *La clemenza di Tito* den Vergleich mit seinen früheren aushalten. Den Anlass zu derselben gab wieder Prag, wo

[1]) „Glücklich der Mann, welcher alles von der guten Seite nimmt und sich in allen Wechselfällen des Lebens durch den Verstand leiten lässt.“

Leopold II., der nach dem im Jahre 1790 erfolgten Tode Joseph's II. den Kaiserthron bestiegen, zum böhmischen König gekrönt werden und diese Feier durch eine Festoper verherrlicht werden sollte. In dankbarer Erinnerung an den *Don Giovanni* hatten die böhmischen Stände Mozart mit der Composition derselben beauftragt, doch mussten sie sich diesmal in ihren Erwartungen getäuscht sehen, denn der 56 Jahre zuvor von Metastasio gedichtete und bereits unzählige Male in Musik gesetzte Text war für Mozart, der der älteren *Opera seria* schon im Jünglingsalter Valet gesagt hatte, nichts weniger als anziehend, und mehr noch als die Eile, in der er die Composition auszuführen hatte, bestimmte ihn seine Gleichgültigkeit gegen den Stoff und dessen Gestaltung in der hergebrachten Form des höfischen Festspiels, sich die Arbeit leicht zu machen. Wie hätte sich auch der Componist des Figaro und des Don Juan mit einem Libretto befreunden können, in welchem Tugend und Edelmuth vom Anfang bis zum Schluss den Gang der Handlung bestimmen, und damit jedes dramatische Interesse ausgeschlossen ist? Dass Mozart unter solchen Umständen nichts Besseres zu leisten vermochte als seine italienischen Collegen, dass er sich auf eine allseitige Verwerthung seiner technischen Fertigkeit beschränkte und in Folge dessen seine Musik kaum weniger frostig ausfiel als die Verse Metastasio's, kann uns nicht Wunder nehmen, ebensowenig aber unsere Verehrung für ihn vermindern. Im Gegentheil, seine Künstlernatur erscheint dadurch noch reiner und liebenswürdiger, dass sie es ihm, wie R. Wagner[1]) hervorhebt, unmöglich machte, da als Componist entzückende und berauschende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war. „Wie wenig" sagt Wagner weiter „verstand dieser reichbegabteste aller Musiker das Kunststück unserer modernen Musikmacher, auf eine schale und unwürdige Grundlage goldflimmernde Musikthürme aufzuführen, und den Hingerissenen, Begeisterten zu spielen, wo alles Dichtwerk hohl und leer ist, um so recht zu zeigen, dass der Musiker der wahre Hauptkerl sei und Alles machen könne, selbst aus Nichts etwas erschaffen — ganz wie der liebe Gott! O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, dass es ihm nicht möglich war, zum „Titus" eine Musik wie die des „Don Juan", zu „Così fan tutte" eine wie die des „Figaro" zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen! — Mozart

[1]) Oper und Drama (Ges. Schriften III, 305).

machte immerfort Musik, aber eine schöne Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war. Musste diese Begeisterung von innen, aus eigenem Vermögen kommen, so schlug sie bei ihm doch nur dann hell und leuchtend hervor, wenn sie von aussen entzündet wurde, wenn dem Genius göttlichster Liebe in ihm der liebenswerthe Gegenstand sich zeigte, den er, brünstig selbstvergessen, umarmen konnte."

Nach den Erwartungen, mit denen man berechtigterweise einer neuen Oper des Meisters entgegengesehen hatte, war die Enttäuschung beim Erscheinen des „Titus" (6. Sept. 1791) eine ziemlich allgemeine; das Publicum verhielt sich kühl, und die Kritik ging scharf mit dem Componisten in's Gericht, der seinen Misserfolg doppelt schmerzlich empfand, da ihm nicht einmal, wie in früheren Fällen, die eigene künstlerische Befriedigung als Ersatz für den mangelnden Beifall blieb. Tief verstimmt und überdies unter den Vorboten einer Brustkrankheit leidend, kehrte er von Prag zurück, um den alten Kampf mit der Noth des Lebens wieder zu beginnen, der unter der neuen Regierung schwieriger als je zu werden drohte, da der Nachfolger Joseph's sich noch weniger als dieser geneigt zeigte, Mozart eine seinen Verdiensten entsprechende Stellung zu geben. Die Erfahrungen einer Kunstreise, welche dieser zur Kaiserkrönung nach Frankfurt unternommen (October 1790), zu dem besonderen Zwecke, sich beim Monarchen in Erinnerung zu bringen, hatten ihm deutlich genug gezeigt, dass vom Hofe nichts für ihn zu erwarten sei.[1]) Von ganz anderer Seite und auf unerwartete Weise sollte ihm, wenn nicht das Heil, so doch die ersehnte Anregung zur Arbeit kommen, zum letzten gewaltigen Fluge seines Genius in jenen beiden Werken mit denen er seine Laufbahn vorzeitig beschliessen musste: Der Zauberflöte und dem Requiem.

Schon seit längerer Zeit hatte Mozart eine Bekanntschaft aus seinen Salzburger Jahren erneuert, die des Theater-Dichters und Directors Emanuel Schikaneder, welcher nach mancherlei Irrfahrten seinen Thespiskarren nach Wien gelenkt und die Leitung des vorstädtischen Theaters „an der Wieden" übernommen

[1]) Um kein Mittel unversucht zu lassen, seine und der Seinigen Zukunft sicher zu stellen, richtete Mozart im Frühjahr 1791 ein Gesuch an den Wiener Magistrat, er wünsche dem alten und kränklichen Capellmeister der Stephanskirche, Leopold Hofmann, unentgeltlich adjungirt zu werden, um nach dessen Tode die Anwartschaft auf seine Stellung zu haben. Seine Bitte wurde ihm gewährt, und er wäre so früher oder später zu einem einträglichen Amte gelangt, wenn nicht Hofmann ihn überlebt hätte.

hatte. Diesem hatte er durch praktische Erfahrung und ungewöhnliche Bühnenroutine, namentlich auch durch sein Eingehen auf den Geschmack des Publicums für das Niedrigkomische, dem er als Dichter wie als Schauspieler zu genügen wusste, ausserordentlichen Zulauf verschafft, was jedoch nicht hinderte, dass er sich fortwährend in Geldverlegenheit befand, weil bei seinem Hange zum üppigen Leben die Einnahmen ebenso schnell verschwanden wie sie der Kasse seines Theaters zugeflossen waren. In einer dieser Verlegenheiten wandte er sich im Frühjahr 1791 an Mozart mit der Bitte, ihm eine Oper zu schreiben, deren Text er nach dem Märchen „Lulu oder die Zauberflöte“ aus Wieland's „Dschinnistan“ bearbeitet hatte, und Mozart, der seit der „Entführung“ den Wunsch hatte zurückdrängen müssen, in seiner Muttersprache und unmittelbar zum Volke zu reden, ging auf diesen Vorschlag bereitwillig ein. Schikaneder, hoch erfreut, richtete ihm alsbald ein Arbeitszimmer in einem Gartenpavillon neben seinem Theater ein, zu dem doppelten Zweck, ihn während der Arbeit vor Störungen zu sichern und ihn behufs der etwa nöthigen Veränderungen stets in seiner Nähe zu haben,[1] worauf Mozart die Composition begann und sie, trotz der Unterbrechung durch den „Titus“ im September beendete. Der Erfolg der ersten Aufführung (30. Sept. 1791) war zweifelhaft. Als das Publicum, welches in diesem Theater natürlich ganz etwas Anderes erwartet hatte, am Schluss der Vorstellung wärmer geworden war und Mozart hervorrief, weigerte er sich zu erscheinen — gewiss nicht aus Bescheidenheit, denn glänzende

[1]) Es scheint unglaublich, ist aber doch Thatsache, dass Schikaneder die Gestaltung der Musik zur „Zauberflöte“ wesentlich beeinflusst hat. Wenn spätere Operncomponisten (unter den älteren auch Lully) den Textdichter ganz und gar nach ihrem Willen lenkten, so war hier das Verhältniss das entgegengesetzte: der Componist hatte die grösste Mühe, seinen Mitarbeiter zu befriedigen, der Alles zwar sehr schön aber zu gelehrt fand, und Mozart fügte sich willig den nicht selten tyrannischen Ansprüchen Schikaneder's, da er wohl einsah, dass dieser das Publicum besser kenne als er. Das Duett „Bei Männern welche Liebe fühlen“ soll Mozart dreimal, nach anderer Angabe fünfmal umgearbeitet haben, bis Schikaneder sich zufrieden erklärte; und in diesem Falle hat er sich nicht getäuscht, denn bei der ersten Aufführung war dies die erste Nummer, welche Beifall fand. Vom Duett des Papageno und der Papagena berichtet Castelli, die Beiden haben sich nach Mozart's ursprünglicher Composition mit dem Rufe „Papageno!“ „Papagena!“ begrüsst. Da habe Schikaneder bei der Probe in's Orchester hinuntergerufen: „Du, Mozart, das ist nichts; da muss die Musik mehr Staunen ausdrücken. Beide müssen sich erst stumm anblicken, dann muss Papageno anfangen: „Pa-pa-pa-pa“, Papagena muss das wiederholen, bis endlich beide entzückt „Papageno! Papagena!“ ausrufen.“

Erfolge waren ihm ja nichts Ungewöhnliches, sondern aus Stolz, weil er mit der Art, wie man seine Musik gewürdigt hatte, unzufrieden war.[1]) Schikaneder liess sich indessen durch den anfänglichen Misserfolg nicht hindern, die Zauberflöte immer wieder zu geben, und indem der Beifall von einer Vorstellung zur andern wuchs, wurde sie bald ein Zugstück, wie die deutsche Oper zuvor noch keines gehabt hatte: bereits nach Ablauf eines Jahres (November 1792) konnte die hundertste Vorstellung angekündigt werden.

Die Betrachtung der bisherigen Opern Mozart's hat den Einfluss der Texte auf sein musikalisches Schaffen als so bedeutend erkennen lassen, dass auch jetzt die nächste Frage ist, welche besonderen Umstände es ihm möglich machten, sich an dem Text der Zauberflöte, einem für die niedrigste Kunstgeschmacksstufe berechneten Machwerk, zu einer seiner edelsten Schöpfungen zu inspiriren. Wiederholen wir uns, dass Mozart einer werthlosen Dichtung gegenüber unfähig war, eine packende und fesselnde Musik zu erfinden, so muss doch wohl dem albernen Zauberstück mit seinen ohne jede Consequenz durchgeführten Charakteren und Situationen, seinem trivialen Dialog, seinen unbeholfen geschmiedeten Reimen ein wahrhaft dramatisches Element innewohnen, an welchem der Musiker einen festen Halt fand. Dies bestätigt kein Geringerer als Goethe, der in einem Gespräch mit Eckermann zugab „dass das Stück voller Unwahrscheinlichkeiten und Spässe sei, die nicht Jeder zurechtlegen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugegestehen, dass er in hohem Grade die Kunst verstanden habe, durch Contraste zu wirken und grosse theatralische Effecte herbeizuführen.“[2]) Es kam aber noch ein Besonderes hinzu, um

[1]) Vergl. Jahn IV. 593.

[2]) Sein Interesse für den Stoff der Zauberflöte hat Goethe dadurch bewiesen, dass er eine Fortsetzung derselben unternahm, die aber bekanntlich Fragment geblieben ist. An Tiefe der Gedanken und Schönheit der Sprache ist dasselbe eines Goethe würdig, im Uebrigen aber bestätigt auch diese Arbeit, dass der Dichter, wie schon S. 91. Anm. gesagt wurde, mit den wesentlichen Bedingungen zur Wirksamkeit eines Operntextes unbekannt war. Gleichwohl setzte er sich behufs der Composition seiner Zauberflöten-Fortsetzung mit dem in Wien als Musikdirector der deutschen Oper angestellten Componisten Paul Wranitzky (1756—1808) in Verbindung und schrieb ihm bei dieser Gelegenheit Folgendes: „Der grosse Beifall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit, ein Stück zu schreiben, das mit ihr wetteifern könnte, hat mich auf den Gedanken gebracht, aus ihr selbst die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen, um sowohl dem Publico auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen, als auch den Schauspielern und Theaterdirectionen die Aufführung eines neuen und complicirten

Mozart's Phantasie zu beflügeln: Die Beziehungen zur Freimaurerei, welche der Dichter nicht ohne Geschick in das Märchen eingeführt hat. Hiermit hatte es eine eigene Bewandtniss. Als Schikaneder seine Arbeit etwa zur Hälfte beendet hatte, erfuhr er, dass derselbe Stoff im Theater der Leopoldstadt in Opernform mit Musik von Wenzel Müller (S. 85) zur Aufführung vorbereitet werde, und deshalb entschloss er sich kurz und gut, seinem Stücke durch Hineinziehen des freimaurerischen Elementes eine neue Wendung zu geben. Er konnte dabei um so sicherer auf die Theilnahme des Publicums rechnen, als seit dem Regierungsantritt Leopold's II. alle Arten geheimer Gesellschaften und namentlich der Freimaurerbund von oben her mit Missgunst betrachtet wurden, in demselben Maasse aber der Eifer ihrer Anhänger gewachsen war.

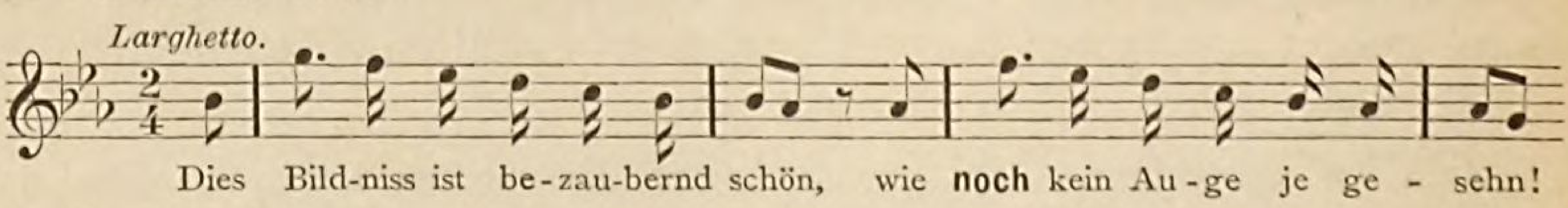
Indem nun Schikaneder auf ganz willkürliche Art die freimaurerischen Ideen mit den Mysterien der Isis und des Osiris in Verbindung brachte, vergrösserte er zwar die von vornherein in seinem Texte herrschende Confusion, gewann aber andrerseits eine Anzahl stimmungsvoller, der musikalischen Behandlung günstiger Situationen, welche dem Componisten, der dem Bunde als einer seiner eifrigsten Mitglieder angehörte und den Zweck desselben, die Beförderung einer edlen Menschheits-Verbrüderung, mit aller Wärme seiner Natur verfolgte, ein vom Gange der eigentlichen Handlung weit abliegendes Reich erhabener Gedanken und Empfindungen erschlossen. Gestützt auf jene Ideen konnte Mozart es unternehmen, in einem für ein vorstädtisches Publicum berechneten Spektakelstück die ganze Tiefe, den vollen Ernst seiner Kunst zur Geltung zu bringen. Schon die Ouvertüre lässt an ihren feierlichen, durch Posaunen unterstützten Einleitungsaccorden und dem Fugato-Charakter des darauf folgenden Allegro den Gesichtspunkt erkennen, unter welchem er den Text aufgefasst hat. Dieselbe bedeutsame Würde spricht sich in den Chören aus, die schon durch Umfang und innere Entwickelung von den damaligen Opernchören, die Gluck'schen ausgenommen, grundverschieden sind, in den von echter, priesterlicher Humanität erfüllten Gesängen des

Stückes zu erleichtern. Ich glaubte meine Absicht am besten erreichen zu können, indem ich einen zweiten Theil der Zauberflöte schriebe; die Personen sind alle bekannt, die Schauspieler auf diese Charaktere geübt, und man kann ohne Uebertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situationen und Verhältnisse steigern und einem solchen Stück viel Leben und Interesse geben. In wie ferne ich meine Absicht erreicht habe, muss die Wirkung zeigen."

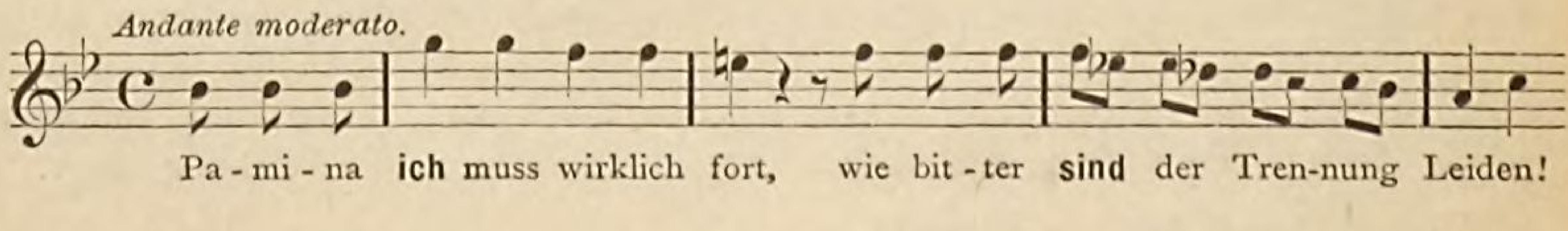
Sarastro; in den warnenden, an Tamino gerichteten Worten der geharnischten Männer, für welche der Componist noch einmal ein Fugato gewählt hat, dessen Strenge jedoch durch die Vereinigung des Fugenthemas mit der wunderbar ergreifenden, mystisch angehauchten Choralmelodie „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ (als Cantus firmus) gemildert ist — ein Zusammenwirken contrapunktischer Kunst und tondichterischer Kraft, für welches man in der gesammten dramatischen Musik vergebens ein Seitenstück sucht.

Aber nicht in den Theilen der Oper allein, wo es galt, einer weihevollen Stimmung und der Richtung auf das Erhabene Ausdruck zu geben, hat Mozart seine ganze Kraft eingesetzt: die von warmer, reiner Jugendliebe durchströmten Gesänge des Tamino und der Pamina, die Ausbrüche der Rache und der Lüsternheit in denen der Königin der Nacht und des Monostatos sowie die durch und durch volksthümlichen Weisen des Papageno und der Papagena zeigen nicht minder deutlich die Höhe des Aufschwunges, den er in der Zauberflöte genommen hat. In noch hellerem Lichte als selbst im Don Juan erscheint hier die Universalität seiner Künstlernatur, die Grösse seines Idealismus, kraft dessen es ihm gelang, aus dem fast noch in der Wiege liegenden deutschen Singspiel mit einem Schlage die deutsche Oper erstehen zu lassen und damit seiner Nation das Verständniss für die eigene Kunst zu erschliessen. „Der Deutsche“ so lauten die beherzigenswerthen Worte R. Wagner's[1]) „kann

[1]) Ges. Schriften I. 201. — Wem könnte es einfallen, sich die Freude an dieser Meisterschöpfung durch ein kritisches Hervorheben dessen zu trüben, was ihr, wie allem Menschenwerke, hier aber nur rein äusserlich, an Altmodischem und Vergänglichem anhaftet? Dahin gehören die Coloraturen, durch welche Mozart aus Gefälligkeit für seine, auf ihre Höhe und Staccatofertigkeit stolze Schwägerin (S. 154. Anm.) die Arien der Königin der Nacht entstellt hat, deren zweite namentlich, ohne jene dem Inhalt widersprechenden wie auch musikalisch geschmacklosen Passagen, ein Muster hochpathetischer Darstellung sein würde. Ferner die Uebertretungen der Gesetze der musikalischen Declamation: Stellen, in denen die richtige Betonung den Anforderungen der Melodie geopfert ist, wie in der Bildnissarie:



im Terzett des zweiten Akts:



die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existirt; mit diesem Werke war sie erschaffen. Der Dichter des Sujets, ein speculirender Theaterdirector, beabsichtigte gerade nichts weiter, als eine recht grosse Operette zu Tage zu bringen. Dadurch ward dem Werke von vorn herein die populärste Aussenseite zugesichert; ein phantastisches Märchen lag zum Grunde, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mussten zur Ausstattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannichfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüthen der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! — In der That, das Genie that hier fast einen zu grossen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte."

Die Zauberflöte, deren erste Aufführung Mozart selbst dirigirte, brachte ihn zum letzten Mal mit dem Wiener Publicum in persönliche Berührung. Das Unwohlsein, welches sich schon auf seiner Reise nach Prag bemerkbar gemacht hatte, nahm nach seiner Rückkehr in Folge rastloser, nicht selten auch nächtlicher Arbeit derart zu, dass er während der Composition der Zauberflöte mehrmals von Ohnmachten befallen wurde. An Ruhe aber war um so weniger zu denken, als er noch ein Werk vollenden wollte, auf welches er seine ganze Kraft zu concentriren beabsichtigte, damit, wie er selbst sagte, seine Freunde und Feinde es nach seinem Tode studiren sollten: Das Requiem. Die geheimnissvolle Art, in welcher ihm der Auftrag zur Composition dieses Werkes übermittelt wurde, wirkte so stark auf seine Phantasie, dass er sich einbildete, er schreibe die Seelenmesse, einer Weisung aus dem Jenseits gehorchend, für sich selbst — eine Auffassung, die später in weiten Kreisen Verbreitung und

finden sich in der Zauberflöte häufig genug, sind aber hier, wo die deutsche Sprache zum erstenmal, gewissermaassen als ein fremdes Idiom, einem höheren musikalisch-dramatischen Zwecke diente, sicherlich milder zu beurtheilen als bei Mozart's Nachfolgern, die, in dieser Hinsicht günstiger als er gestellt, sich dennoch dieselben Fehler haben zu Schulden kommen lassen.

Glauben fand, bis, wie wir bald sehen werden, das Räthsel in höchst prosaischer Weise gelöst wurde. Während Mozart an der Zauberflöte arbeitete, meldete sich ein ihm unbekannter, langer, hagerer, graugekleideter Mann von ernsten Gesichtszügen und überbrachte ihm einen anonymen Brief mit der Anfrage, ob und unter welchen Bedingungen er ein Requiem schreiben wolle; nachdem der Componist eingewilligt, händigte ihm jener den bedungenen Preis aus, wobei er bemerkte, Mozart möge sich nicht Mühe geben, den Namen des Bestellers zu erfahren, da dies bestimmt erfolglos sein werde. Die Arbeit, welche dem Meister in jeder Beziehung willkommen war, wurde sogleich von ihm in Angriff genommen, nach Vollendung des „Titus“ und der „Zauberflöte“ aber, sowie nach einem abermaligen mahnenden Besuch des Unbekannten, widmete er sich ihr mit einem Eifer, den selbst sein immer bedenklicher werdender Gesundheitszustand nicht vermindern konnte. Als zu den körperlichen Leiden Anfälle von Melancholie traten, während welcher er u. a. gegen seine Frau den Verdacht äusserte, er sei vergiftet worden,[1]) nahm diese ihm auf Anordnung des Arztes die Partitur weg, wenige Tage später jedoch war es nicht mehr zu verhindern, dass er die Arbeit mit fieberhafter Ungeduld fortsetzte, und selbst in den vierzehn Tagen, die er bis zu seinem Tode im Bette zubrachte, hörte er nicht auf, am Requiem zu schreiben oder mit seinem Schüler Süssmayr[2]) die Ausführung der Partitur zu

[1]) Diese Aeusserung, die Mozart übrigens selbst einige Tage später als Hirngespinnst bezeichnete, sowie der Umstand, dass sein Körper nach dem Tode anschwoll, gaben Anlass, dass man im Publicum zeitweilig ernsthaft an eine Vergiftung glaubte, wobei der Verdacht natürlicherweise auf die schon bei Lebzeiten des Meisters ihm feindlich gesinnten Italiener fiel. Noch 34 Jahre später wurde Salieri in seiner Sterbestunde durch die Erinnerung an dies Gerücht geängstigt, zu dem er freilich selbst Anlass gegeben, wenn er anders die ihm zugeschriebene Aeusserung wirklich gethan hat: „Es ist zwar schade um ein so grosses Genie, aber wohl uns, dass er todt ist. Denn hätte er länger gelebt, wahrlich man hätte uns kein Stück Brod mehr für unsere Compositionen gegeben.“ — Bezüglich der Krankheit, an welcher Mozart gestorben ist, sind die Angaben so verschieden, dass man annehmen muss, die Aerzte seien in der Bestimmung derselben nicht einig gewesen. Sein Hausarzt erklärte sie für ein rheumatisches Entzündungsfieber, welches zu einer Gehirnentzündung führte, während die amtliche Bescheinigung sie als „hitziges Frieselfieber“ und das „Musikalische Wochenblatt“ als „Brustwassersucht“ bezeichnet.

[2]) Franz Xaver Süssmayr (1766—1803) gehörte zu den besten der jüngeren Componisten Wiens und war während Mozart's letzter Lebensjahre dessen rechte Hand. Nachdem er 1792 zum Hof-Theatral-Capellmeister ernannt war, schrieb er eine Reihe von Opern für Schikaneder, von denen „Der Spiegel von Arkadien“ und „Soliman II.“ besonderen Erfolg hatten.

besprechen. Seiner Gewohnheit, eine fertige Nummer gleich singen zu lassen, blieb er bis zum letzten Tage treu: am Nachmittag vor seinem Ende fand noch eine dieser Proben an seinem Bette statt, wobei er selbst die Altstimme sang; bei den ersten Takten des *Lacrymosa* aber fing er an heftig zu weinen und legte die Partitur weg. Gegen Abend verschlimmerte sich sein Zustand und um ein Uhr Nachts (5. December) war sein Geist entflohen.

Es war dem herrlichen Meister nicht beschieden gewesen, seinen Schwanengesang zu vollenden. Zu dem *Requiem* nebst *Kyrie*, *Dies Irae* und *Domine Jesu Christe* hat er die vier Singstimmen und den bezifferten Bass vollendet, auch seine Ideen zur Instrumentation angegeben. Das Fehlende wurde auf Wunsch der Wittwe von Süssmayr ergänzt und die Sätze *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* von ihm hinzucomponirt, die so vollendete Partitur aber dem Auftraggeber zugestellt, der sie ohne Bedenken als echt-Mozartisch annahm, da Süssmayr sich nicht allein Mozart's Compositions-Technik völlig angeeignet hatte, sondern auch seine Handschrift der des Meisters bis zum Verwechseln ähnelte. Die Wittwe sah sich aus mehr als einem Grunde veranlasst, von Süssmayr's Mitwirkung am Requiem zu schweigen, und obwohl den Wiener Musikern der wahre Sachverhalt bekannt war, so galt das Werk doch in weiteren Kreisen für echt, bis bei der Veröffentlichung im Jahre 1799 auf Anfrage des Bestellers sowie der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel der Antheil, den Süssmayr daran hatte, durch ihn selbst bekannt gemacht wurde. Damit wäre die in ganz Deutschland lebhaft geführte Discussion betreffs der Echtheit des Requiems abgeschlossen gewesen, wenn nicht 1838 die seiner Zeit dem Besteller eingehändigte Partitur an's Tageslicht gekommen wäre und durch die Einheitlichkeit der Handschrift auf's Neue Zweifel erweckt hätte, die indessen nun durch eine, die Angaben Süssmayr's bestätigende Mittheilung der Wittwe endgültig beseitigt wurden. Inzwischen war auch der Schleier des Geheimnisses gelüftet worden, mit welchem sich der Besteller des Requiem zu umgeben gewusst hatte: es war ein Graf Walsegg, ein Musiknarr, der die Marotte hatte, von berühmten Componisten ungedruckte Werke zu erwerben, sie zu copiren und dann als eigene Compositionen aufführen zu lassen; als eine solche brachte er Mozart's Requiem zur Todtenfeier der 1791 gestorbenen Gräfin im Herbst desselben Jahres in Wiener-Neustadt zur Aufführung; die dabei benutzte Partitur von seiner Hand mit dem Titel *Requiem composto dal Conte Walsegg* fand sich nebst der Originalpartitur in seinem Nachlass.

Der begeisterte Beifall, mit dem das Requiem in Wien und in ganz Deutschland aufgenommen wurde, spricht genügend dafür, dass es in seiner Gesammtheit als ein Werk Mozart's und zwar als eins seiner bedeutendsten anzusehen ist. Noch lauter redet das Lob der grössten Meister seiner Zeit, unter ihnen Haydn, der wie von den Quartetten Mozart's so auch vom Requiem sagte, es genüge um den Namen seines Schöpfers unsterblich zu machen; ferner J. A. Hiller, der beim Anblick der Partitur voller Bewunderung die Hände faltete und, wie sich der Leser von S. 79 erinnert, sie eigenhändig abschrieb; endlich Zelter, der noch 1831 an Goethe schrieb „das Requiem lasse sich gar nicht mehr unter die Erde bringen, weder durch eine schlechte Kritik noch mittelmässige Aufführung.“ Wenn nun die Wirkung und die Beliebtheit des Werkes auch dann dieselbe blieb, als seine theilweise Unechtheit an den Tag gekommen war, so folgt daraus zweierlei: dass Süssmayr sich Mozart's musikalische Gestaltungs- und Schreibweise hinreichend zu eigen gemacht hatte, um ihn äusserlich zu ersetzen, und dass in Folge des lebhaften persönlichen Verkehrs der beiden Künstler, bei welchem zuletzt das Requiem fast ausschliesslicher Gegenstand des Gespräches war, Mozart's Geist auch in die von seinem Schüler hinzugefügten Nummern übergegangen ist. Nur bei sorgfältigster Prüfung wird man hier und da Stellen finden, von denen behauptet werden könnte, Mozart würde sie anders gemacht haben, wenn auch selbstverständlich die Vermuthung nicht ausgeschlossen ist, dass unter seiner eigenen Feder noch mancherlei Schönheiten und Feinheiten entstanden wären, die sich jetzt nicht einmal ahnen lassen. Als Ganzes betrachtet zeigt das Requiem eine Grossartigkeit der Auffassung, Meisterschaft der Charakteristik und bei aller Strenge des Stils eine Fülle der Klangschönheit, durch die es sich weit über alle früheren Kirchenwerke Mozart's erhebt. Deutlich sieht man hier die veredelnde Wirkung seines Studiums der Werke Bach's und Händel's, denen er es gleich thun wollte und, soweit es seine durchaus dramatisch angelegte Natur zuliess, auch konnte. Zugleich spricht aus diesen Tönen der tiefe Ernst, der die Seele des Componisten bei der Ahnung seines baldigen Abschieds von dieser Welt erfüllte. Selbst in gesunden Tagen hatte ihm der Gedanke an das Jenseits nicht fern gelegen,[1]) während seiner

[1]) Bei der Nachricht von der ernsten Erkrankung des Vaters schrieb Mozart demselben: „Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unsers Lebens

Krankheit aber war er noch vertrauter mit ihm geworden; und wie ihn die freimaurerischen Anschauungen in jene erhabenen Sphären trugen, deren Musik wir in der Zauberflöte zu hören glauben, so hoben ihn bei seinem letzten Werke die religiösen Vorstellungen des Cultus, die seit seiner Kindheit in ihm lebendig geblieben waren, noch weiter über alles Irdische hinaus.

Die Nachricht von Mozart's Tode erregte alsbald in Wien das schmerzlichste Aufsehen, und während der folgenden Tage wurde das Trauerhaus nicht leer von Freunden und Verehrern, die den Verlust des Künstlers wie des Menschen beklagten. Zu dieser allgemeinen Theilnahme stand die Stille des Begräbnisses in scharfem Gegensatz. Van Swieten, der sich zunächst der Wittwe annahm, hatte die dafür nöthigen Anordnungen getroffen und in Anbetracht der misslichen Lage der Hinterbliebenen[1]) den wenigst kostspieligen Weg, einen Leichenconduct dritter Classe gewählt. Bei der Einsegnung der Leiche im Stephansdom waren die Freunde und Collegen ziemlich zahlreich vertreten — die Wittwe sah sich durch ernstes Unwohlsein an das Haus gefesselt — als aber unter heftigem Regen- und Schneewetter der Weg zum Friedhof von St. Marx angetreten wurde, verschwand von der Begleitung einer nach dem andern, bis endlich am Stubenthor Niemand mehr übrig war.

ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, dass ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr sein werde; und es wird doch kein Mensch von Allen, die mich kennen, sagen können, dass ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre; und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen."

[1]) Die Hinterlassenschaft Mozart's betrug 592 fl. 9 Kr. (davon 60 fl. an baarem Gelde) wogegen die Schulden sich etwa auf 3000 fl. beliefen. Die Wittwe erhielt vom Kaiser die Erlaubniss ein Concert zu geben, dessen Ertrag zur Bezahlung der Schulden hinreichte, sowie eine Pension von 260 fl., die, nebst den freigiebigen Spenden von auswärts, namentlich aus Berlin, sie in den Stand setzte, sich und ihre zwei kleinen Kinder nothdürftig zu erhalten, bis sie in ihrer zweiten Ehe (mit dem dänischen Staatsrath G. A. von Nissen) eine sorgenfreie Existenz fand. Von Mozart's Söhnen lebte der ältere, Karl, in einer bescheidenen Beamtenstellung in Mailand bis 1859; der jüngere, Wolfgang, widmete sich der Musik und erwarb sich als Clavierspieler und Componist Achtung. Er starb 1844 in Carlsbad, nachdem er erst in Lemberg, dann in Wien als Musikdirector thätig gewesen war.

So wurde der Sarg hinab gesenkt, ohne dass auch nur ein Freund an der Gruft gestanden hätte! Da man überdies aus Sparsamkeitsgründen unterlassen hatte, ein eigenes Grab anzukaufen, und wenige Tage darauf ein neuer Todtengräber angegestellt wurde, so konnte der Wittwe, als sie später im Stande war den Friedhof zu besuchen, die Stelle wo ihr Gatte ruhte, nicht mehr mit Sicherheit bezeichnet werden, und trotz eifrigem Forschen ist es auch in der Folgezeit nicht gelungen sie zu ermitteln.

Bei der Erinnerung an das mühselige Ringen, den frühen Tod, endlich an den traurig-einsamen letzten Gang eines Künstlers, für den die Nachwelt keine andern Gefühle hat als die unbegrenzter Liebe und Verehrung, können wir kaum ohne Bitterkeit Derer gedenken, die als seine Zeitgenossen die Verpflichtung gehabt hätten, sein irdisches Loos freundlicher zu gestalten. Um diese aber nicht ungerecht zu beurtheilen, haben wir uns noch einmal zu vergegenwärtigen, wie es ihnen schwer, ja unmöglich sein musste, die künstlerische Bedeutung des so hoch über seine Zeit sich Erhebenden richtig zu erfassen, und andrerseits, wie wenig er selbst als Mensch befähigt war, den Kampf mit dem Leben, der in dem Alter, welches er erreichte, den Wenigsten erspart bleibt, erfolgreich zu bestehen. Den bereits angeführten Beweisen seiner Sorglosigkeit in materiellen Dingen kann noch als untrügliches Zeugniss das des eigenen Vaters hinzugefügt werden, der gelegentlich der Heirath seines Sohnes einer Freundin schrieb: „Ich würde ganz beruhigt sein, wenn ich nur nicht bei meinem Sohne einen Hauptfehler entdeckte, und dieser ist, dass er gar zu geduldig oder schläfrig, zu bequem, vielleicht manchmal zu stolz, und wie Sie dieses alles zusammen taufen wollen, womit der Mensch ohnthätig wird: oder er ist zu ungeduldig, zu hitzig und kann nichts abwarten. Es sind zween einander entgegenstehende Sätze, die in ihm herrschen — zu viel oder zu wenig und keine Mittelstrasse. Wenn er keinen Mangel hat, dann ist er also gleich zufrieden und wird bequem und ohnthätig. Muss er sich in Activität setzen, dann fühlt er sich und will alsogleich sein Glück machen. Nichts soll ihm im Weg stehen und leider werden eben nur den geschicktesten Leuten, den besondern *Genies* die meisten Hindernisse in den Weg gelegt.“ Dem gegenüber zeigt der Sohn den besten Willen und durchaus gesunde Lebensanschauungen, wenn er dem Vater (schon von Paris aus) schreibt: „Sein sie versichert, dass ich mein Absehen nur habe, so viel möglich Geld zu ge-

winnen, denn das ist nach der Gesundheit das Beste Man muss keinen schlechten Kerl machen, aber auch keinen dummen, der andern Leuten von seiner Arbeit, die ihm Studium und Mühe genug gekostet hat, den Nutzen ziehen lässt, und allen ferneren Anspruch darauf aufgiebt" — aber wir haben schon gesehen, dass er weit entfernt war, diese löblichen Grundsätze auch in der Praxis zu befolgen. Auch seine Gewissenhaftigkeit in Geldsachen spricht sich überzeugend in den Worten aus, die er dem Vater schrieb, als Grimm ihm mit Zögern fünfzehn Louisd'or geliehen hatte: „Ist ihm etwa für diese bang? Wenn er da einen Zweifel hat, so verdient er wahrhaftig einen Fusstritt, denn er setzt ein Misstrauen in meine Ehrlichkeit, welches das Einzige ist, was mich in Wuth zu bringen im Stande ist." Wie peinlich mag es einem Manne von so zarter Empfindungsweise gewesen sein, später als unsicherer Schuldner vor aller Welt dastehen zu müssen!

Von dem edlen Selbstbewusstsein, mit welchem Mozart unwürdigen Ansprüchen an seine Kunst und Menschlichkeit begegnete, verdienen ebenfalls noch einige Züge hervorgehoben zu werden. Schon als Einundzwanzigjähriger schreibt er in Bezug auf seine ihm in Salzburg bevorstehende Thätigkeit: „Wenn ich mich darum annehmen müsste, so müsste ich ganz freien Willen haben. Der Obersthofmeister müsste mir in Musiksachen, Alles was die Musik betrifft, nichts zu sagen haben, denn ein Cavalier kann keinen Capellmeister abgeben, aber ein Capellmeister wohl einen Cavalier." Und in einer Zeit, wo die Fügsamkeit der Componisten in die Launen der Gesangs-Virtuosen ihren Höhepunkt erreicht hatte, trat er dem Tenoristen Raaff, der im Quartett des *Idomeneo* Aenderungen wünschte, mit den Worten entgegen: „Liebster Freund, wenn ich nur eine Note wüsste, die in diesem Quartett zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun. Ich habe mir bei Ihren zwei Arien alle Mühe gegeben, Sie recht zu bedienen, werde es auch bei der dritten thun, aber was Terzette und Quartette anbelangt, muss man dem Compositeur seinen freien Willen lassen." Vollends sympathisch erscheint Mozart's Charakter, wenn er mit aller Wärme für vaterländische Kunst und vaterländisches Wesen eintritt. Als beim Aufhören der deutschen Oper in Wien die besten Kräfte derselben an die italienische übergingen, klagte er in gerechtem Zorne: „Lauter Deutsche, worauf Deutschland stolz sein darf, müssen beim welschen Theater bleiben, müssen gegen ihre eigenen Landsleute kämpfen! Wäre nur ein einziger

Patriot mit am Brette, es sollte ein anderes Gesicht bekommen! Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüthe gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu reden und gar deutsch zu singen!!!" Mit derselben sittlichen Entrüstung gedenkt er des Intendanten der Kammermusik des Königs von Preussen, Duport, der bei seiner Anwesenheit in Berlin von ihm verlangte, er solle mit ihm französisch sprechen. „So ein welscher Fratz" sagte er von diesem „der jahrelang in deutschen Landen ist und deutsches Brot frisst, müsste auch deutsch reden oder radebrechen, so gut oder so schlecht als ihm das französische Maul dazu gewachsen ist."

Eine specifisch deutsche Seite des Idealismus zeigt sich bei Mozart in seinen Ansichten über die Ehe. Mit Abscheu spricht er von einer Geldheirath, welche der Vater vermuthlich für ihn nicht ungern gesehen hätte; dieselbe sei: „gut für den Adel, aber wir arme, gemeine Leute, wir müssen nicht allein eine Frau nehmen, die wir lieben und die uns liebt, sondern wir dürfen, können und wollen so eine nehmen, weil wir nicht hoch geboren und reich sind, wohl aber niedrig, schlecht und arm, folglich keine reiche Frau brauchen, weil unser Reichthum nur mit uns ausstirbt, denn wir haben ihn im Kopf." Und nachdem er seine geliebte Constanze heimgeführt, schreibt er einem Freunde: „Ist das Vergnügen einer flatterhaften, launigten Liebe nicht himmelweit von der Seligkeit unterschieden, welche eine wahrhafte, vernünftige Liebe verschafft?" Man könnte an seinem Charakter irre werden, wenn man erfährt, dass er sich als Ehemann hin und wieder Fehltritte zu Schulden kommen liess; da jedoch das innige und zärtliche Verhältniss der Gatten dadurch niemals ernstlich gestört wurde, so wird man ihm gern „mildernde Umstände" zugestehen. Wie seine Frau selbst erzählt hat, beichtete er ihr stets seine „Stubenmädeleien" wie sie es nannte, und sie konnte dann nicht umhin ihm zu verzeihen „denn er war so lieb, dass es nicht möglich war, ihm böse zu sein, man musste ihm wieder gut werden."[1])

[1]) Der Ruf der Leichtfertigkeit im Verkehr mit dem weiblichen Geschlecht, in welchem Mozart in Wien stand, ist ohne Frage übertrieben. Wenn man ihm ein Liebesverhältniss andichtete mit jeder Schülerin, mit jeder Sängerin, für die er eine Arie schrieb, so erklärt sich dies, wie Jahn ganz richtig bemerkt, theils durch die Neigung des Publicums, gerade diese Seite des Privatlebens hervorragender Männer an's Licht zu ziehen, theils durch die Verläumdungen seiner

Als eine besonders liebenswürdige Eigenschaft Mozart's ist noch sein durchaus neidloses, echt collegialisches Verhalten den Kunstgenossen gegenüber hervorzuheben. Selbst mit seinen italienischen Rivalen, die ihm doch so sehr im Wege standen, machte er hierin keine Ausnahme, wie dies sein freundschaftlicher Verkehr mit Sarti (I. 302. Anm. 2.), mit Paisiello, selbst mit Salieri, obwohl dieser zweifellos zu seinen Gegnern gehörte, beweist. Namentlich auch gegen jüngere Künstler zeigte er sich von herzgewinnender Freundlichkeit. Gyrowetz,[1]) der als blutjunger Mensch und unbekannt nach Wien gekommen

Neider und Feinde, endlich auch durch seine eigene Gleichgültigkeit gegen den Schein und das Gerede der Leute. Zieht man überdies die Freiheit der Grundsätze im Verkehr der Geschlechter in Betracht, welche zu seiner Zeit und besonders in Wien herrschte, sowie andererseits die eigenthümlichen Versuchungen, denen er durch sein Temperament und durch sein Verhältniss zum Theater ausgesetzt war, so wird man ihn, auch wenn er gelegentlich diesen Versuchungen unterlag, doch nicht strenger beurtheilen dürfen als hundert Andere seines Alters und seines Standes. Ein Verhältniss dieser Art, von dem Jahn auf Grund zuverlässiger Mittheilung berichtet (III, 175), ist eher geeignet Mitleid mit dem Meister als Unwillen gegen ihn hervorzurufen: Mozart gab einer jungen hübschen Frau Hofdemel Unterricht und der Mann derselben glaubte ein Verhältniss zwischen ihnen wahrzunehmen, das seine Eifersucht erregte. Wie weit sein Argwohn berechtigt war, kann man schwerlich mit Sicherheit sagen; genug, er glaubte sich betrogen und entehrt, und in einem Anfall rasender Eifersucht versetzte er seiner Frau mit einem Rasirmesser mehrere gefährliche Wunden am Hals und entleibte darauf, in der Meinung sie getödtet zu haben, sich selbst. Die Frau wurde gerettet, blieb aber durch grosse hässliche Narben entstellt und verliess Wien. Es bedarf keiner Ausführung, welchen Eindruck diese furchtbare Begebenheit hervorbringen und welchen tiefen Schatten sie auf den Ruf Mozart's werfen musste, obwohl sie, wie Jahn in einem „Mozart-Paralipomenon" (Ges. Aufsätze über Musik S. 230.) nachgewiesen hat, erst fünf Tage nach seinem Tode stattfand. Das Publicum, so schliesst Jahn's Bericht, urtheilt gewöhnlich nach den Folgen und war auch in diesem Falle geneigt, die Schuld, welche jene entsetzliche That hervorrief, nicht allein als erwiesen anzunehmen und mit aller Strenge zu beurtheilen, sondern von ihr den Maassstab für die sittliche Schätzung Mozart's zu entnehmen; manche ungünstige Urtheile über seinen Charakter erklären sich aus dieser Begebenheit leichter als aus dem Gerede über Frivolitäten, welche damals in Wien an der Tagesordnung waren und ihn, selbst wenn sie wahr waren, in keiner Weise auszeichneten.

[1]) Adalbert Gyrowetz (1763—1850) war in seinen jungen Jahren der Liebling des Wiener Publicums, und wurde in gewissen Kreisen desselben sogar über Mozart gestellt. Nachdem er einige Jahre im Auslande zugebracht hatte und wegen seiner juristischen und Sprach-Kenntnisse zeitweilig als Legationssecretär an verschiedenen deutschen Höfen angestellt gewesen war, nahm er in Wien dauernden Wohnsitz und wirkte hier von 1804—1831 als Hofcapellmeister. An Fruchtbarkeit hat er selbst Haydn übertroffen, doch geriethen seine Compositionen, 30 Opern und Singspiele, 19 Messen, 60 Symphonien und Kammermusikwerke aller Art, sämmtlich noch bei seinen Lebzeiten in Vergessenheit.

war, fand in ihm einen hülfreichen Beschützer und sah sich aller Sorgen um sein Fortkommen überhoben, nachdem ihn Mozart in einem der von ihm veranstalteten Abonnementconcerte dem Publicum als Componisten vorgestellt hatte. Hummel, welcher als siebenjähriger Knabe (1785) das Glück hatte, für zwei Jahre Mozart's Schüler und Hausgenosse zu werden, hing damals wie auch später mit inniger Liebe an ihm. Dies zeigte sich u. a. bei ihrem zufälligen Zusammentreffen in Berlin 1789. Mozart ging in Hummel's Concert, der von seiner Anwesenheit nichts wusste; als der Knabe ihn unter den Zuhörern gewahr wurde, konnte er sich kaum halten, und so wie er sein Spiel beendigt hatte, stürzte er durch das versammelte Publicum auf Mozart zu und umarmte ihn unter den zärtlichsten Begrüssungen.[1]) Die Ehre, welche dieser Schüler seinem Meister gemacht hat, indem er, als der Erbe seines Clavierspiels, das Haupt einer neuen, durch Gediegenheit und Glanz ausgezeichneten Schule wurde, lässt ahnen, welch segensreichen Einfluss Mozart auch als Lehrer auf die Entwickelung der deutschen Tonkunst ausgeübt haben würde, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre. Auch Beethoven wäre dann ohne Zweifel sein Schüler geworden, während er thatsächlich nur einmal und flüchtig mit ihm in Berührung kam. Als Beethoven im Alter von sechzehn Jahren für kurze Zeit in Wien war, berichtet Jahn (III. 306), wurde er bei Mozart eingeführt und spielte ihm auf seine Aufforderung etwas vor, das dieser, weil er es für ein eingelerntes Paradestück hielt, ziemlich kühl belobte; Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu einer freien Phantasie und, wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, dazu noch angefeuert durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Clavier, dass Mozart, dessen Aufmerksamkeit und Spannung immer wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer sitzenden Freunden ging und lebhaft sagte: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!“

Wir wissen, wie dies prophetische Wort sich erfüllt hat. Auf seinem ureigenen Gebiete, der Oper, hatte Mozart so Erstaunliches vollbracht, dass die Welt, von dem Glanze seiner Erscheinung geblendet, langer Jahre bedurfte, um an einen weiteren Ausbau des von ihm Geschaffenen überhaupt zu denken. Die Instrumentalmusik dagegen hatte mit Mozart und Haydn

[1]) Vgl. Jahn (III. 196), der dies von Hummel's Wittwe erzählen hörte.

noch nicht ihren Höhepunkt erreicht; ihr die Zunge vollends gelöst zu haben, so dass sie fähig wurde, die tiefsten Geheimnisse der Menschenseele zu offenbaren, ist Beethoven's gewaltige That.

* *
*

Ludwig van Beethoven (geb. in Bonn 16. December 1770, gest. in Wien 26. März 1827)[1]) folgt mit seiner Kunst einer, von der seiner Vorgänger so völlig abweichenden Richtung und tritt mit solcher Entschiedenheit als Wortführer einer neuen Zeit auf, dass er nicht nur als Vollender der von den zuletzt genannten Meistern begonnenen Befreiung der deutschen Tonkunst anzusehen ist, sondern auch als der gewaltige Mehrer ihres Reiches, als die eigentlich treibende Kraft, die ihr im 19. Jahrhundert die Weltherrschaft erringen und bis zur Gegenwart behaupten half. Der Verkünder unbeschränkter musikalischer Gedankenfreiheit in einer allen Völkern verständlichen Sprache, steht er unter den Kämpfern um die höchsten geistigen Güter in allererster Reihe und bildet er im Besondern den Ausgangspunkt für die gesammte tonkünstlerische Entwickelung der

[1]) Der Tag seiner Geburt findet sich nirgends aufgezeichnet; dagegen ist der 17. Dec. als sein Tauftag beglaubigt, und in Anbetracht des damaligen Brauches, am Tage nach der Geburt zu taufen, darf obiges Datum als richtig angenommen werden. Ebenso das Jahr seiner Geburt, wiewohl Beethoven selbst noch im reiferen Mannesalter das Jahr 1772 angegeben hat, wahrscheinlich irre geführt durch die Erinnerung an seine Kindheit, wo sein Vater, um ihn als „Wunderkind" auszunutzen, ihn zwei Jahre jünger zu machen pflegte. — Die erste Biographie Beethoven's veröffentlichten seine Freunde Wegeler und Ries unter dem Titel „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven" (1838). Von den zahlreichen später erschienenen Schriften über ihn sind die bedeutendsten: A. Schindler „Biographie von L. v. B." (1840. Dritte Aufl. 1860); W. von Lenz „B. et ses trois styles" (1854); „B., eine Kunststudie" (1855—60); L. Nohl „B.'s Leben" (1864—77); „B. nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen" (1877); Oulibicheff „B., ses critiques et ses glossateurs" (1857, deutsch von Bischoff 1859); A. B Marx „B.'s Leben und Schaffen" (1859); A. W. Thayer „L. v. B.'s Leben", deutsch von H. Deiters (1866—79). — Beethoven's Briefe veröffentlichten: Nohl (1865 und eine zweite Sammlung 1867), Köchel (1865) und Schöne (1867). — Weitere lesenswerthe Schriften über Beethoven sind: Ignaz von Seyfried „L. v. B.'s Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre" (1832, neu bearbeitet von Nottebohm 1873); Nottebohm „Beethoveniana" (1872) und „Thematisches Verzeichniss der Werke B.'s" (1868); endlich Thayer's „Chronologisches Verzeichniss der Werke B.'s" (1865). Unter den anlässlich der Gedenkfeier 1870 erschienenen Schriften ragt als die weitaus bedeutendste hervor: Richard Wagner „Beethoven".

neueren Zeit, auch auf denjenigen Gebieten, die, wie die Oper und die Vocalmusik überhaupt, nicht speciell und unmittelbar von seiner reformatorischen Wirksamkeit berührt worden sind.

Beethoven's Jugend war keine heitere und glänzende wie die Mozart's; sein Vater, Johann van Beethoven, war das gerade Gegentheil von L. Mozart, und weder fähig, die musikalische Erziehung seines Sohnes zu leiten, noch seine Gemüthsentwickelung zu fördern. Unordentlich in seinen Lebensgewohnheiten und dem Trunke ergeben, nahm er den Knaben nicht selten mit in's Weinhaus und zwang ihn am andern Morgen, nach halb durchwachter Nacht zu den anstrengendsten Musikübungen, in Folge dessen sowohl seine körperliche Entwickelung gehemmt, wie auch die Beschäftigung mit der Musik ihm verleidet wurde. In dem Maasse aber wie die inconsequente Strenge des Vaters ihn abstiess, schloss er sich mit inniger Liebe der Mutter an und lebte er in der Erinnerung an seinen Grossvater (Ludwig van Beethoven, geb. 1712 in Antwerpen, von 1733 an erst als Bassist, dann als Capellmeister an der kurfürstlichen Capelle angestellt), der sicherlich besser als der eigene Vater für seine Ausbildung gesorgt haben würde, hätte ihn nicht der Tod schon 1773 abgerufen. Als Ersatz für die ihm fehlende musikalisch-fördernde Häuslichkeit genoss jedoch Beethoven einen Vortheil, den wiederum Mozart hatte entbehren müssen: den Einfluss eines ungemein anregenden öffentlichen Musiklebens in seiner Vaterstadt. Unter den geistlichen Besitzthümern an der von den Chronisten als schönste und fruchtbarste Gegend der Welt gepriesenen „Pfaffengasse am Rhein" war keines in der Kunst, das Leben zu geniessen, dem Kurfürstenthum Köln überlegen. Schon seit 1257, wo der Kurfürst-Erzbischof Engelbert von Köln im Kampfe gegen die Bürger der freien Reichsstadt den Kürzeren gezogen und Bonn zu seiner Residenz erwählt hatte, war die üppig-heitere Rheinstadt in steter Entwickelung begriffen gewesen, unter der Regierung Maximilian Friedrich's aber (1761—84) wurde sie zu einer Stätte eifrigster Kunstpflege. Dieser Fürst unterhielt nicht nur eine vorzügliche Capelle, sondern er begründete auch ein Nationaltheater, welches in seinen Leistungen hinter denen der übrigen deutschen Städte nicht zurückstand, und noch bessere Zeiten kamen für die Musik und das Theater unter seinem Nachfolger Maximilian Franz, der von 1784 an die Zügel der Regierung führte, bis zehn Jahre später mit seiner Vertreibung durch die Franzosen der geistlichen Herrschaft am Rhein für immer ein Ende gemacht wurde.

Unter Eindrücken dieser Art gelangte Beethoven, wenn auch nicht mit der wunderbaren Schnelligkeit und Sicherheit Mozart's, so doch ungewöhnlich früh zur Entfaltung seines Talents. Von dem Ausgang einer Kunstreise nach Holland, die sein Vater im Winter 1781—82 mit ihm unternahm, ist allerdings nichts bekannt; dagegen wissen wir, dass seine Begabung schon im neunten Lebensjahre entschieden genug hervortrat, um auch seinen Vater von der Nothwendigkeit eines regelmässigen Unterrichts zu überzeugen, und dass seine Ausbildung demzufolge einem tüchtigen Musiker, Tobias Friedrich Pfeiffer, Tenorist einer zeitweilig in Bonn spielenden Operngesellschaft, nach dessen Fortgang aber dem Hoforganisten van den Eeden anvertraut wurde. Die günstigen Ergebnisse seiner Studien unter Führung dieser Männer liessen nicht auf sich warten: schon im elften Jahre erregte er durch sein Clavierspiel Aufmerksamkeit und zugleich trat er als Componist mit drei Claviersonaten in die Oeffentlichkeit; als Dreizehnjähriger aber hatte er bereits hinreichende Fertigkeit auf der Orgel erlangt, um dem inzwischen an van den Eeden's Stelle getretenen Hoforganisten Neefe[1]) adjungirt zu werden. Diese Anstellung hatte für ihn zwar den Nachtheil, dass sein Vater sich nun der Sorge um seine wissenschaftliche Bildung überhoben glaubte, und es mit seinem Schulbesuch für immer zu Ende war,[2]) seinem künstlerischen Streben aber war damit ein neuer Impuls gegeben, und da er in seinem Vorgesetzten zugleich einen wohlwollenden und tüchtigen Lehrer fand — noch nach Jahren schrieb er von Wien aus an Neefe: „Werde ich einst ein grosser Mann, so haben auch Sie Theil daran“ — so machte er während der nächsten Jahre erstaunliche Fortschritte.

[1]) Christian Gottlob Neefe (1748—1798) war, nachdem er in Leipzig die Rechte und unter J. A. Hiller Musik studirt hatte, 1779 als Musikdirector einer deutschen Theatergesellschaft nach Bonn gekommen und wurde hier Hoforganist und Hofmusikdirector. Nach Ausbruch des Krieges fand er eine Stellung als Operndirigent in Dessau, wo er bis zu seinem Tode wirkte. Als Componist, namentlich deutscher Singspiele, war er bei seinen Zeitgenossen so beliebt, dass ihn z. B. Cramer's „Magazin“ I. 310 neben Em. Bach, Graun und Hasse als „Matador der Tonkunst“ nennt.

[2]) Vergebens hat sich Beethoven später bemüht, die in Folge mangelhafter Schulbildung vorhandenen Lücken seines Wissens auszufüllen. Wie schwer ihm selbst das Briefschreiben wurde, zeigt die unbehülfliche Knappheit seiner Correspondenz so deutlich, dass man sich nicht eines Zweifels erwehren kann, ob manche der uns von ihm überlieferten ausführlichen Briefe als echt gelten dürfen. Möglich, dass auch die Schwierigkeiten, die er im Gegensatz zu Händel, Mozart und andern Meistern zeit seines Lebens beim Componiren zu überwinden hatte, theilweise auf den Mangel wissenschaftlicher Schulung zurückzuführen sind.

Von Beethoven's erster Reise nach Wien ist wenig mehr zu berichten als was der Leser über seine Begegnung mit Mozart schon erfahren hat, von dem er, wie Ries erzählt, auch einigen Unterricht in der Composition erhalten haben soll. Jedenfalls beweist diese Reise, die er auf Kosten und mit Empfehlungen des Kurfürsten unternommen hatte, dass er um diese Zeit in seiner Vaterstadt bereits eine hervorragende Stellung einnahm. Nichtsdestoweniger wäre er gewiss gern länger in Wien geblieben, hätte nicht die plötzliche schwere Erkrankung seiner Mutter ihn nach Bonn zurückgerufen. Der bald nach seiner Rückkehr erfolgte Tod derselben traf ihn um so schwerer, als er an seinem immer mehr verkommenden Vater keinerlei Halt mehr hatte. Im Zustande körperlicher und geistiger Depression, durch die Ungunst der Verhältnisse vor der Zeit gealtert, musste er noch in demselben Jahre einen zweiten schmerzlichen Verlust erleben: Der Tod seiner einzigen Schwester Margareth zerstörte die letzte Hoffnung, der leidenschaftlichen Zärtlichkeit seines Naturells durch Hingabe an ein geliebtes Wesen Genüge thun zu können, und so trat er nicht, wie Andere seines Alters, mit frischem Muthe und Siegesfreudigkeit, sondern von Kummer und Sorgen geplagt in die Jünglingsjahre ein.

Eine Entschädigung für das ihm versagt gebliebene Familienglück fand Beethoven eben jetzt in der Freundschaft edler und kunstverständiger Menschen, des Violinisten der Hofcapelle Franz Ries, der ihm in den Zeiten höchster Bedrängniss, namentlich auch beim Tode der Mutter, mit Rath und That zu Seite gestanden war, des Arztes Wegeler, der Familie Breuning, mit der er zuerst als Lehrer, dann aber als Kind des Hauses verkehrte, endlich des Grafen Waldstein, der als Freund und beständiger Gefährte des Kurfürsten seinen Einfluss benutzte, um Beethoven in jeder Weise zu fördern, wofür ihm dieser noch in späteren Jahren durch Dedication grösserer Werke, darunter die gewaltige Claviersonate in C Op. 53, seine Dankbarkeit bewiesen hat. Demnächst trug die Erweiterung seines musikalischen Wirkungskreises dazu bei, seinen bis dahin so düstern Lebensweg freundlich zu erhellen. Schon 1784 hatte er durch des Grafen Waldstein Verwendung die Stelle als zweiter Hoforganist erhalten; weitere lohnende Beschäftigung fand er in dem wenige Jahre später vom Kurfürsten nach dem Plane seines Vorgängers, jedoch in grossartigerem Maassstabe, errichteten Nationaltheater, in dessen Orchester er neben Künstlern wie Franz Ries, Andreas und Bernhard Romberg (Violine

und Violoncell), dem später in Paris als Compositionslehrer zu hohen Ehren gelangten Anton Reicha (Flöte) und dem nachmaligen Musikalienhändler Simrock (Horn) als Bratschist angestellt war. Diese Körperschaft von 31 Mitgliedern, unter der energischen Leitung des älteren (Joseph) Reicha, von denen Viele jung und voll Ehrgeiz, Einige schon als Virtuosen bekannt waren und noch jetzt als solche in der Geschichte der Musik rühmlich genannt werden, gewährte eine Schule der Instrumentalmusik, wie sie weder Händel und Bach, noch Mozart und Haydn in ihrer Jugend durchgemacht hatten; dass ihr Nutzen sich bewährte, sowohl bei Beethoven als bei mehreren anderen der jungen Männer, ist bekannt genug.[1]) In wie hohem Ansehen Beethoven bei diesen ausgezeichneten Künstlern stand, sieht man aus einem Briefe in Bossler's „Musikalischer Correspondenz" von 1791, dessen Autor Beethoven's Clavierspiel enthusiastisch preist und hinzufügt: „Selbst die sämmtlichen vortrefflichen Spieler der Capelle sind seine Bewunderer und ganz Ohr wenn er spielt." Aber auch als Componist war er von seinen Collegen schon damals anerkannt; als J. Haydn auf der Rückkehr von London (1792) zum zweiten Mal in Bonn vorsprach und ihm das kurfürstliche Orchester zu Godesberg ein Fest veranstaltete, wurde Beethoven veranlasst, dem Gefeierten eine Composition vorzulegen; da diese, eine Cantate, von Haydn besonders beachtet wurde, und er den jugendlichen Verfasser zu weiterem Studium ermunterte, so ist Thayer's Annahme nicht unwahrscheinlich, dass bei dieser Gelegenheit die Verabredungen getroffen worden sind, nach welchen Beethoven wenige Monate später Haydn's Schüler wurde.

Im November desselben Jahres trat Beethoven in der That, vom Kurfürsten abermals mit den nöthigen Mitteln versehen, zum zweiten Mal die Reise nach Wien an, um sich unter Haydn's Leitung in der Composition zu vervollkommnen. Wie schon S. 139 Anm. erwähnt wurde, entsprach indess der Unterricht desselben nicht Beethoven's Erwartungen und als Haydn nach Ablauf eines Jahres seine zweite Reise nach London antrat, benutzte Beethoven die Gelegenheit um sich dem berühmtesten Theoretiker Wiens, dem Hoforganisten Albrechtsberger,[2]) behufs Fort-

[1]) Vgl. Thayer „Ludwig van Beethoven's Leben" I. 183.

[2]) Johann Georg Albrechtsberger (1736—1809) wurde, nachdem er in mehreren kleinen Städten Oestreichs musikalische Aemter verwaltet hatte, *Regens chori* am Karmeliterkloster in Wien, später Hoforganist daselbst und 1792 Capellmeister an der Stephanskirche. Seine Compositionen, Kirchen- und

setzung seiner Studien anzuvertrauen, unter dessen Aufsicht er zwei Jahre (1794—96) mit rastlosem Eifer arbeitete. Von dem Fleiss, den er selbst auf die trockensten contrapunktischen Uebungen verwendete, zeugen seine von Seyfried herausgegebenen Studienbücher, und wenn Albrechtsberger wie auch Salieri, bei welchem er gleichzeitig Unterricht in der dramatischen Composition hatte, geäussert haben: „Beethoven sei immer so eigensinnig und selbstwollend gewesen, dass er Manches durch eigene harte Erfahrung habe lernen müssen, was er früher nie als Gegenstand eines Unterrichts habe annehmen wollen", so ist dies Urtheil ohne Zweifel durch sein heftiges Naturell und auffahrendes Wesen hervorgerufen, die ihn veranlassten, da mit Schroffheit seinen Standpunkt zu vertheidigen, wo er sich als Componist bereits sicher fühlte. Die Berechtigung eines solchen Selbstgefühles aber wird man nicht bestreiten, wenn man sich erinnert, dass seine noch während der Lehrzeit bei Albrechtsberger im Jahre 1795 als Op. 1 veröffentlichten drei Trios schon die Hand eines gereiften Meisters erkennen lassen. Ein „Erstlingswerk" von solcher Bedeutung und Originalität setzt eine längere und erfolgreiche Compositionsthätigkeit als selbstverständlich voraus, und der Umstand, dass die Ergebnisse derselben bis in die neueste Zeit unbekannt geblieben sind, konnte keinen Kundigen über diesen Sachverhalt täuschen. Zum Ueberfluss aber sind in unsern Tagen (1884) zwei Cantaten aus Beethoven's Bonner Periode aufgefunden, beide aus dem Nachlass J. N. Hummel's stammend, die eine „Trauercantate auf den Tod Joseph's II." vom Jahre 1790, die andere „Cantate auf die Erhebung Leopold's II. zur Kaiserwürde" vom Jahre 1792. In ihnen besitzen wir endlich zwei umfangreiche Werke des Meisters aus einer Zeit, in welche wir bisher keine Beethoven'schen Compositionen von irgend welcher Bedeutung setzen konnten, und wenn auch beide als Gelegenheitsarbeiten das Genie ihres Verfassers nur verhüllt erkennen lassen, so verrathen sie doch schon einen so gereiften Geist und eine so sicher gestaltende Hand, dass man ohne die beglaubigten Daten eine spätere Entstehungszeit für sie annehmen könnte.[1])

Kammermusik aller Art, fanden nur vorübergehend Beachtung; dagegen haben seine theoretischen Werke „Gründliche Anweisung zur Composition" (1790) „Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen" (1792) u. a. (in Gesammtausgabe von J. von Seyfried veröffentlicht) grossen und verdienten Erfolg gehabt.

[1]) E. Hanslick, der die Nachricht von diesem Funde zuerst veröffentlichte, findet namentlich in der ersten jener Cantaten, deren Stoff, die Klage

Zugleich mit den künstlerischen gestalteten sich von nun an Beethoven's gesellige und materielle Verhältnisse immer erfreulicher, Dank vornehmlich der Freundschaft des Grafen Waldstein, der ihn in die Kreise der höchsten Aristokratie Wiens, bei den Lichtenstein, Esterhazy, Lichnowski u. a. einführte, auch bei van Swieten, welcher ihn besonders als Bach-Spieler schätzte und ihn nach seinen Hausconcerten zurückzuhalten pflegte „um noch eine Anzahl Fugen aus dem wohltemperirten Clavier zum Abendsegen von ihm zu hören". In allen diesen Kreisen war Beethoven auch als Mensch wohl gelitten, denn indem man die Grösse seines Geistes und den Adel seines Herzens erkannte, übersah man gern die Lücken seiner wissenschaftlichen Bildung und den Mangel an gesellschaftlichem Schliff — „toujours brusque" charakterisirte ihn Cherubini in seiner bekannten einsilbigen aber treffenden Weise — den er damals so wenig wie in späteren Jahren verläugnen konnte. Auch beim weiblichen Geschlecht stand er entschieden in Gunst, obschon seine Gesichtszüge bei oberflächlicher Bekanntschaft ebenso abstossend wirkten wie seine Manieren, und wenn wir Wegeler glauben dürfen, der sich nach dem Einzuge der Franzosen in Bonn einige Zeit in Wien aufhielt, so war Beethoven während dessen „immer in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären."[1]) Nach langen Jahren der Trübsal

über den Verlust des allgemein geliebten Kaisers, wohl geeignet war, den Componisten zu inspiriren, neben grosser technischer Gewandtheit und den Anzeichen einer Meisterhand, die nur ihre volle Kraft noch nicht erlangt und bethätigt hat, auch Beethoven's schönes, edles Pathos, das Grossartige in Empfindung und Phantasie, das Gewaltige, auch wohl Gewaltsame im Ausdruck, dabei alle Besonderheiten in Stimmführung und Declamation, die wir aus Beethoven's späteren Werken kennen. — Ein ausführliches Verzeichniss der Jugendarbeiten des Meisters giebt Jahn „Gesammelte Aufsätze über Musik" S. 300 ff.

[1]) Bekanntlich ist keine dieser Neigungen stark genug gewesen, um den Meister dauernd festzuhalten. Ries erzählt: „Da ich ihn einmal mit der Eroberung einer schönen Dame neckte, gestand er, die habe ihn am stärksten und längsten gefesselt — nämlich sieben volle Monate." Nicht anders verhielt es sich mit Beethoven's Liebe zu Julia Guicciardi (späterer Gräfin Gallenberg), welche sentimental-phantastischen Federn willkommene Gelegenheit zu romanhaften Darstellungen gegeben hat. Den Anlass zu dieser Auffassung gab ein Brief Beethoven's an Wegeler, in welchem er diesem seine körperlichen Leiden beschreibt und hinzufügt: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste Mal, dass

also konnte Beethoven jetzt zum ersten Mal seines Lebens recht froh werden und seiner in Bonn zurückgebliebenen Jugendfreundin Eleonore von Breuning im Hinblick auf einen einstigen Besuch seiner Vaterstadt schreiben: „O wie wollen wir uns dann, meine liebe Freundin, freuen; Sie werden dann einen fröhlicheren Menschen an Ihrem Freunde finden, dem die Zeit und sein besseres Schicksal die Furchen seines vorhergegangenen widerwärtigen ausgeglichen hat."

Im Jahre 1795 waren Beethoven's äussere Verhältnisse bereits so günstige, dass er sich einen eigenen Diener und ein Reitpferd halten konnte. Sein erstes öffentliches Auftreten im Anfang dieses Jahres als Virtuose und Componist mit dem C-dur-Concert (sechs Jahre später als Op. 15 erschienen) so wie das gleichzeitige Erscheinen der drei Haydn gewidmeten

ich fühle, dass Heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; ich muss mich nun noch wacker herumtummeln." Der Nachsatz zeigt deutlich genug, dass es auch diesmal nicht soweit Ernst in seinem Herzen geworden war, um sich, möglicherweise zum Nachtheil seiner Kunst, zu binden. — Auch die Widmung der Cis-moll-Sonate an die genannte Dame hat in jenen Darstellungen (so bei Marx I. 146) eine romantische Bedeutsamkeit erhalten, die ihr keineswegs zukommt. Wie es sich damit verhielt, hat Jahn von der Gräfin selbst erfahren, als er 1852 in Wien eine ihre Beziehungen zu Beethoven betreffende Unterredung mit ihr hatte: „Beethoven hatte ihr das Rondo in G gegeben, bat es sich aus, als er der Gräfin Lichnowski etwas dediciren musste und widmete ihr dann die Sonate." Diese kurze, prosaische Mittheilung ist wohl geeignet, die vom Ursprung und der Bedeutung der „Mondscheinsonate" fabelnden Phantasten zu ernüchtern, ebenso wie eine Aeusserung Beethoven's gegen Czerny: „Immer spricht man von der Cis-moll-Sonate, ich habe doch wahrhaftig Besseres geschrieben. Da ist die Fis-dur-Sonate etwas Anderes!" — Zweimal scheint sich Beethoven übrigens doch mit Heirathsplänen getragen zu haben. Nach seinem Tode fand sein Freund und Testamentsvollstrecker Breuning einen Brief von seiner Hand voll von Ausdrücken glühendster Liebe, wahrscheinlich ein Entwurf, dem das Jahresdatum und der Name der Adressatin fehlen; als ersteres nimmt Thayer das Jahr 1806 an, bezüglich der Empfängerin aber herrscht völliges Dunkel; keinenfalls war es die Gräfin Gallenberg, die damals schon längst mit ihrer Familie Wien verlassen hatte. Das zweite Mal war im Jahre 1810, wo Beethoven in einem Briefe an Wegeler sehr dringend um Besorgung seines Taufscheines bat. Wegeler erfüllte diese Bitte, ohne über den Zweck der Sendung etwas zu erfahren, bis er durch einen Brief seines Schwagers Breuning aufgeklärt wurde, in welchem es heisst: „Beethoven sagt mir alle Woche wenigstens einmal, dass er Dir schreiben will; allein ich glaube, seine Heirathsparthie hat sich zerschlagen, und so fühlt er keinen so regen Trieb mehr, Dir für die Besorgung des Taufscheins zu danken." Eine locale Ueberlieferung zu Pest bezeichnet als die damals erhoffte Braut Beethoven's die Gräfin Therese von Brunswick. (Vgl. Thayer III. 157.)

Claviersonaten Op. 2 hatten den Kreis seiner Verehrer bedeutend erweitert, und verschafften ihm vortheilhafte Anerbietungen von Seiten der Verleger. Eine im nächsten Jahre unternommene Kunstreise nach Berlin war ebenfalls von gutem Erfolg begleitet: er spielte dort mehrere Male bei Hofe, u. a. die zwei Sonaten mit obligatem Violoncell Op. 5, und erhielt beim Abschied eine goldne Dose mit Louisd'ors gefüllt; „keine gewöhnliche Dose“ wie er später mit Selbstgefühl erzählt hat „sondern eine derart, wie sie den Gesandten wohl gegeben werden.“ Auch auf Seiten der Berliner Musik-Notabilitäten, namentlich Fasch' und Zelter's, fand er ein collegialisches Entgegenkommen und erfreute die Mitglieder der von diesen geleiteten Singakademie während ihrer Zusammenkünfte wiederholt durch Claviervorträge, besonders durch seine Improvisationen, mit denen er so mächtig auf die Zuhörer wirkte, dass dieselben seine Ueberlegenheit über alle Berliner Claviermeister[1]) willig anerkannten. Beethoven's Clavierspiel war es auch, welches ihm beim Wiener Publicum die meiste Anerkennung verschaffte, während seine volle Würdigung als Componist noch längere Zeit auf einen zwar enthusiastischen, jedoch nur kleinen Freundeskreis beschränkt blieb. Nicht anders in Norddeutschland, wenn wir nämlich die Leipziger allg. musikal. Zeitung als Ausdruck der dortigen öffentlichen Meinung ansehen dürfen; in diesem Blatte konnte man 1799 über Beethoven's Violinsonaten Op. 12 (Salieri gewidmet) Folgendes lesen: „Recensent, der bisher die Claviersachen des Verfassers nicht kannte, muss, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigenen, mit seltsamen Schwierigkeiten überladenen Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, dass ihm bei dem wirklich fleissigen und angestrengten Spielen derselben zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte, und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang: aber was ist das für ein bizarrer, mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort ge-

[1]) Der angesehenste unter diesen war der S. 91 genannte Himmel, von welchem Beethoven, wie sich der Leser erinnert, wenig hielt und behauptete, er sei „mit dem Prinzen Louis Ferdinand gar nicht zu vergleichen“. Dieser letztere, ein Neffe Friedrich's d. Gr., gefallen in der Schlacht bei Saalfeld 1806, war ein hochbegabter Musiker, wie man aus den zahlreichen von ihm hinterlassenen Werken für Kammermusik, insbesondere aus zwei Clavierquartetten, Op. 5 und Op. 6, erkennen kann.

lehrt, und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabei verliert Unterdess soll diese Arbeit nicht weggeworfen werden Wenn Herr van Beethoven sich nur mehr selbst verleugnen und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bei seinem Talente und Fleisse uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so ausserordentlich mächtig zu sein scheint."[1])

Erst um das Jahr 1800, in welchem Beethoven in einer „grossen musikalischen Akademie" ein Clavierconcert seiner Composition (welches, ist nicht gesagt), sein Septett und seine erste Symphonie zur Aufführung brachte, begann man neben seinem Clavierspiel auch seine schöpferische Thätigkeit allgemein zu würdigen. Ein im folgenden Jahr an Wegeler gerichtetes Schreiben, einer jener seltenen Briefe Beethoven's, in denen er seinen lakonischen Stil verlässt, um so recht sein Herz auszuschütten, spiegelt die freudig-erhobene Stimmung wieder, die ihn damals erfüllte. „So viel will ich euch sagen" schreibt er, wieder in der Aussicht auf ein Zusammentreffen in der Heimath „dass ihr mich nur recht gross wiedersehen werdet; nicht nur als Künstler sollt ihr mich grösser, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand besser in unserm Vaterland, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, dass ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann! — Von meiner Lage willst du was wissen; nun, sie wäre eben so schlecht nicht. Seit vorigem Jahr hat mir Lichnowski, der, so unglaublich es Dir auch ist, wenn ich Dir es sage, immer mein wärmster Freund war und geblieben ist, (kleine Misshellig-

[1]) Nicht besser erging es in derselben Zeitung den Streichquartetten Op. 18, von denen gesagt wird „dass sie mehr Sensation durch das Bizarre, Humoristische und Gesuchte in der Ausführung, als durch das Angenehme und Ungezwungene erregen werden, und daher nur von denjenigen, welche mit dem Compositeur hierin sympathisiren, Beifall erhalten." Beethoven liess sich natürlich durch Kritiken dieser Art nicht irre machen und schrieb an seinen Verleger Hofmeister: „Was die L O betrifft — Schindler ergänzt hier „Leipziger Ochsen" — „so lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiss Niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, so wie sie auch Niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie vom Apoll bestimmt ist."

keiten gab es ja auch unter uns, und haben eben diese unsre Freundschaft nicht befestigt?) eine sichere Summe von 600 fl. ausgeworfen, die ich, so lange ich keine für mich passende Anstellung finde, ziehen kann; meine Compositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, dass ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, dass ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will: man accordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt. Du siehst, dass es eine hübsche Sache ist, z. B. ich sehe einen Freund in Noth, und mein Beutel erlaubt eben nicht, ihm gleich zu helfen, so darf ich mich nur hinsetzen und in kurzer Zeit ist ihm geholfen." — Im Weiteren aber sehen wir die dunkle Wolke aufsteigen, welche Beethoven's Leben nach kurzen Jahren der Freude in wahrhaft tragischer Weise verfinstern sollte: „Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit mir einen schlechten Stein in's Bret geworfen, nämlich: mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden, und zu diesem Gebrechen soll mein Unterleib, der schon damals, wie du weisst, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, die erste Veranlassung gegeben haben Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil's mir nicht möglich ist den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so ging's noch eher, aber in meinem Fache ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht geringe ist, was werden diese hiezu sagen!"

Seinem, schon als Jüngling gefassten Entschlusse getreu, sich durch kein äusseres Missgeschick in seinem idealen Streben hemmen zu lassen, verfolgte Beethoven auch jetzt mit ungebrochenem Muthe die einmal betretene Bahn. Im Laufe des Jahres 1801 vollendete er u. a. die Claviersonaten in Es-dur und Cis-moll Op. 27, die schon durch den Zusatz zum Titel „Quasi una fantasia" den Willen des Autors kundthun, aus dem Kreise der Empfindungen und Gedanken, in welchem sich der Claviercomponist bis dahin bewegt hatte, hinauszuschreiten, und zugleich neue, dem reicheren Inhalt entsprechende Formen zu schaffen. An grösseren Werken brachte dasselbe Jahr die Musik zu dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus", welches in Jahresfrist sechzehn Vorstellungen erlebte und zum Ruhm des Componisten nicht wenig beitrug, ihm auch einen namhaften materiellen Vortheil verschaffte. Noch bedeutungsvoller für Beethoven's Künstlerlaufbahn wurde das folgende Jahr durch das

Erscheinen der zweiten Symphonie in D-dur Op. 36. In der ersten (Op. 21) hatte er sich noch kaum von seinem grossen Vorgänger Haydn entfernt; der schalkhafte Humor, der sich beispielsweise im Eingang des letzten Satzes ausspricht, wo die Violinen, um mit Gumprecht zu reden, ihr A B C mühsam buchstabiren, um endlich, nachdem sie glücklich zur Septime der Scala gelangt sind, sich kopfüber in die heitere Tonfluth des Finale zu stürzen — Züge solcher Art lassen die Abstammung dieses Werkes von dem „Vater der Symphonie" unzweideutig erkennen, wenn auch andererseits der Anfang des ersten Satzes mit dem Septimenaccord der Unterdominante, ein für die damalige Zeit unerhörtes Wagniss, den mit Bewusstsein neue Wege einschlagenden Künstler verräth. Weit über diese Symphonie hinaus trägt uns die zweite, aus deren Introduction bereits der ganze Beethoven'sche Ernst zu uns spricht. Wollte man auch hier noch ein Vorbild erkennen, so wäre es Mozart, dessen schmelzende und warme Melodik sich besonders im Larghetto wiederfindet. Das ganze Werk durchströmt ein Gefühl inniger Freude am Leben und an der Natur, deren geistige Heilkraft der Componist zur Zeit der Entstehung dieser Symphonie an sich zu erproben die beste Gelegenheit fand, da er für den Sommer auf Rath seines Arztes eine Landwohnung in Heiligenstadt bei Wien bezogen hatte. Die gehoffte Heilung von seinem Gehörleiden fand er hier allerdings nicht; dasselbe nahm vielmehr so zu, dass sich zeitweilig völlige Hoffnungslosigkeit seiner bemächtigte.[1])

Wenn die ländliche Ruhe auf Beethoven's Zustand im Allgemeinen wohlthätig wirkte, so konnte es doch nicht ausbleiben, dass die einsamen Stunden in Heiligenstadt Momente tiefster Entmuthigung, ja Verzweiflung mit sich brachten, je mehr er sich der Unabwendbarkeit seines Unglücks bewusst wurde. Von dem was in solchen Zeiten seinen starken Geist und sein zartes

[1]) Ferdinand Ries, der das Jahr zuvor nach Wien gekommen war, um sich unter Beethoven's Leitung im Clavierspiel auszubilden, und während seines dortigen Aufenthaltes in ununterbrochenem Verkehr mit ihm blieb, berichtet aus dieser Zeit von der Taubheit des Meisters: „Auf einer unserer Wanderungen gab Beethoven mir den ersten auffallenden Beweis der Abnahme seines Gehörs. Ich machte ihn nämlich auf einen Hirten aufmerksam, der auf einer Flöte, aus Fliederholz geschnitten, im Walde recht artig blies. Beethoven konnte eine halbe Stunde hindurch gar nichts hören, und wurde, obschon ich ihm wiederholt versicherte, auch ich höre nichts mehr (was indess nicht der Fall war) ausserordentlich still und finster."

Gemüth bewegte, giebt ein dort von ihm verfasstes Schriftstück, das an seine Brüder gerichtete Testament, ergreifende Kunde. In diesem merkwürdigen, jetzt im Besitz des Londoner Dirigenten Otto Goldschmidt befindlichen Document lesen wir Folgendes: „O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wisst nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens, selbst grosse Handlungen zu verrichten dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur dass seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, musste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestossen, und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub, ach wie wäre es möglich, dass ich dann die Schwäche eines Sinnes zugeben sollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei Andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der grössten Vollkommenheit besass, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiss haben, noch gehabt haben — o ich kann es nicht, darum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muss, für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergiessungen nicht statt haben, ganz allein, fast nur so viel als es die höchste Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muss ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heisse Aengstlichkeit, indem ich befürchte in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen Welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir stand und von Weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte oder Jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich

endigte selbst mein Leben — nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das Alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — Geduld, so heisst es, sie muss ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluss sein, auszuharren bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefasst — schon in meinem 28. Jahr gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend Jemand — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weisst, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun drin hausen."

„O Menschen, wenn ihr einst dies leset, so denkt, dass ihr mir Unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch Alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden Mit Freude eile ich dem Tode entgegen — kommt er früher als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — Komm wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen — Lebt wohl und vergesst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seid es —

Ludwig van Beethoven."

* *
*

Mit heldenhafter Energie, mit der Energie der Verzweiflung, könnte man im Hinblick auf seinen trostlosen Gesundheitszustand sagen, ringt sich Beethoven während der nächsten Jahre dem Ziel entgegen, welches er in seinem Testament als das einzig für ihn erstrebenswerthe bezeichnet. Er tritt nun in die zweite Periode seines Kunstschaffens ein, die wir von dem Erscheinen seiner, hinsichts des Reichthums und der Tiefe der Gedanken, sowie der über das bisherige Maass riesenhaft hinausragenden Form von der früheren durchaus verschiedenen dritten

Symphonie, der „Eroica" datiren können.[1]) Weit hinter ihm liegt plötzlich das Reich der Ideen, die ihn zu seinen früheren Arbeiten gedrängt, denn von diesen gilt im Wesentlichen noch, was Jahn von der Instrumentalmusik der Haydn-Mozart'schen Zeit sagt, dass der individuell charakteristische Ausdruck einer scharf bestimmten, namentlich leidenschaftlichen Stimmung nicht die eigentliche Aufgabe der Symphonie der damaligen Zeit war. Zunächst für die gesellige Unterhaltung bestimmt, sollte sie hauptsächlich einen heitern Genuss verschaffen und vielmehr angenehm anregen als ernsthaft beschäftigen; Lebhaftigkeit, Glanz oder ruhige Beschaulichkeit machen ihren wesentlichen Charakter aus. Der Ernst, mit welchem der Künstler seine Aufgabe erfasst, richtet sich daher vor allem auf die Ausbildung der Form und Technik; die innersten Gefühle, die geheimsten Erlebnisse seiner Seele in der Kunst rückhaltlos auszudrücken wagte und vermochte das Individuum noch so wenig als es in der geistigen Richtung der Musik jener Zeit überhaupt lag.[2]) Inzwischen aber hatte das Dichten und Trachten der Menschheit unter dem Einfluss der gewaltigen durch die französische Revolution bewirkten socialen Umwälzung eine völlig andere Richtung genommen, und ihr zu folgen sah sich auch die Tonkunst gedrängt. Nicht länger bestimmen Geschmack und Laune einer privilegirten Gesellschaftsclasse den Inhalt und die Form der Musik, sondern der Wille des frei auf sich gestellten Individuums herrscht als gesetzgebender Factor im Reiche der Töne. Die Instrumentalmusik namentlich wird sich ihrer höheren Aufgabe bewusst, einen dichterischen Gedanken zu offenbaren, ihn dem Verständniss näher zu bringen, als es das blosse Wort

[1]) Die Eintheilung der Arbeiten eines Componisten nach verschiedenen Stilperioden ist unter allen Umständen ein missliches Unternehmen, weil die Grenzen dieser Perioden niemals sicher zu bestimmen sind. Verhältnissmässig deutlich kommen sie bei Beethoven zur Erscheinung, weil er in seinem Schaffen weniger als alle seine Vorgänger durch äussere Verhältnisse beeinflusst war und, wenn er auch gelegentlich für Geld schrieb, doch niemals auf den Zeitgeschmack Rücksicht nahm. Will man (mit Lenz) drei Stile bei ihm unterscheiden, so wäre der erste in den Werken 1—50, etwa bis zum Jahre 1804 zu verfolgen; die zweite Stilperiode würde bis 1815 reichen und die Werke von der Claviersonate Op. 53 (dem Grafen Waldstein gewidmet) der *Eroica* (Op. 55) und der Oper „Fidelio" bis zur achten Symphonie Op. 93, dem F-moll-Streichquartett Op. 95 und dem grossen B-dur-Trio Op. 97 umfassen, während die dritte, von 1815 bis zum Tode des Meisters, durch die D-dur-Messe, die neunte Symphonie, die fünf letzten Claviersonaten und die fünf letzten Quartette (einschliesslich des posthumen F-dur-Quartetts Op. 135) bezeichnet ist.

[2]) Jahn „Mozart" I. 567.

vermag, und diese Aufgabe sehen wir zum ersten Mal in der *Eroica* mit wunderbarer Genialität gelöst.

Bei dieser Symphonie hatte sich Beethoven, wie Ries erzählt, Bonaparte gedacht, aber als er noch erster Consul war. „Beethoven schätzte ihn damals ausserordentlich hoch, und verglich ihn den grössten römischen Consuln. Sowohl ich als mehrere seiner näheren Freunde haben diese Symphonie schon in Partitur abgeschrieben auf seinem Tische liegen sehen, wo ganz oben auf dem Titelblatte das Wort *Buonaparte* und ganz unten *Luigi van Beethoven* stand, aber kein Wort mehr. Ob und womit die Lücke hat ausgefüllt werden sollen, weiss ich nicht. Ich war der Erste, der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wuth gerieth und ausrief: „Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füssen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher als alle Andern stellen, ein Tyrann werden!“ Darauf ging er an den Tisch, fasste das Titelblatt oben an, riss es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erste Seite wurde neu geschrieben und nun erst erhielt die Symphonie den Titel „Sinfonia eroica“ mit dem Zusatze *per festeggiare il sovvenire d'un gran uomo*.“

Nach der unzweifelhaft richtigen Ansicht, die R. Wagner von dem dichterischen Inhalte dieser Tonschöpfung gewonnen hat,[1]) ist die Bezeichnung „heroisch“ im weitesten Sinne zu nehmen und keineswegs nur etwa als auf einen militärischen Helden bezüglich aufzufassen. „Begreifen wir unter „Held“ überhaupt den ganzen vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen — der Liebe, des Schmerzes und der Kraft — nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind, so erfassen wir den richtigen Gegenstand, den der Künstler in den ergreifend sprechenden Tönen seines Werkes sich uns mittheilen lässt. Den künstlerischen Raum dieses Werkes füllen all' die mannichfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äussert, dass sie, nach aufrichtigster Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischesten Kraft vermählenden

[1]) Vgl. Programmatische Erläuterungen: Beethoven's „heroische Symphonie“ (Ges. Schriften V. 219).

Abschluss ihrer Natur gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke Die unendlich verschiedenartigen Empfindungen, die im ersten Satz zum Ausdruck kommen, gehen alle von einer Hauptfähigkeit aus, und diese ist die Kraft. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert und zur Aeusserung der Ueberfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstückes: sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernichtenden Gewalt zusammen, und in ihrer trotzigsten Kundgebung glauben wir einen Welt-Zermalmer vor uns zu sehen, einen Titanen, der mit den Göttern ringt In dem auf diesen Satz folgenden Trauermarsch spricht sich eine ernste, männliche Wehmuth aus, der aber wiederum eine neue, uns mit erhabener Wärme erfüllende Kraft entkeimt. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir selbst tragen sie nun auf den starken Wogen eines muthigen, männlichen Herzens. — Die Kraft, der — durch den eigenen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Uebermuth genommen ist, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer muthigen Heiterkeit. Das wilde Ungestüm in ihr hat sich zur frischen, munteren Thätigkeit gestaltet; wir haben jetzt den liebenswürdigen, frohen Menschen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahin schreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die lustigen Jagdhörner erschallen lässt; und was er bei alledem empfindet, das theilt uns der Meister in dem rüstig heiteren Tonbilde mit, das lässt er uns von jenen Jagdhörnern endlich selbst sagen, die der schönen, fröhlichen, doch auch weich-gefühlvollen Erregung des Menschen selber den musikalischen Ausdruck geben. In diesem dritten Satze zeigt uns der Tondichter den empfindungsvollen Menschen von der Seite, welche derjenigen entgegengesetzt ist, von der er uns ihn im vorangehenden zweiten Satze zeigte: dort der tief und kräftig leidende, hier der froh und heiter thätige Mensch. Diese beiden Seiten nun fasst der Meister in dem vierten — letzten — Satze zusammen, um uns endlich den ganzen, harmonisch mit sich einigen Menschen in den Empfindungen zu zeigen, in denen selbst das Gedenken des Leidens sich zu Trieben edler Thätigkeit gestaltet, dieser Schlusssatz ist das nun gewonnene klare und verdeutlichende Gegenbild des ersten Satzes. Wie wir dort alle menschlichen Empfindungen in den unendlich mannichfaltigsten Aeusserungen bald sich durchdringen, bald heftig verschiedenartig sich von sich abstossen sahen, so einigt sich hier diese mannichfaltige Unterschiedenheit

zu einem, alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohlthuender plastischer Gestalt uns darstellt. Um das einfache, aber sicher und bestimmt auftretende Thema, welches wir als die feste, männliche Individualität betrachten können, schmiegen sich all' die zarteren und weicheren Empfindungen, und entwickeln sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes, welches sich schliesslich als die überwältigende Macht der Liebe offenbart."

Bei der ersten Aufführung der *Eroica*[1]) war selbstverständlich nur ein kleiner Theil der Hörer im Stande, die Fülle neuer und bedeutsamer Züge im Einzelnen, oder gar das Werk in seiner Gesammtheit zu erfassen, und da es an Länge alle früheren Symphonien um mehr als das Doppelte übertraf, so werden wir nicht irren, wenn wir jene Stimme, die, wie sich Czerny erinnert, während einer Pause von der Gallerie herabrief „Ich gäb' noch einen Kreuzer, wenn's nur aufhört!" als eine Kundgebung im Namen der überwiegenden Mehrzahl des Auditoriums betrachten. In ähnlichem Sinne, nur parlamentarischer, äusserte sich die Leipziger allg. mus. Zeitung, welche die *Eroica* „eine lange, für die Ausführung äusserst schwierige Composition, eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie" nennt und hinzufügt „die Symphonie würde unendlich gewinnen, wenn sich der Verfasser entschliessen wollte, sie abzukürzen, und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen." Wie sehr man aber auch mit der Anerkennung zögerte, ernsthafte Opposition oder Gleichgültigkeit hatte ein Componist nicht mehr zu befürchten, der schon seit dem Erscheinen der zweiten Symphonie und des Clavierconcerts in C-Moll zu den allerersten gezählt, und dessen Name seitdem beständig mit Mozart und Haydn zusammengenannt wurde.

Eine künstlerische Feuerprobe indessen hatte Beethoven noch vor sich: sein erstes Auftreten als dramatischer Componist und zwar mit einer deutschen Oper. Die Anregung dazu gab merkwürdiger Weise auch in diesem Falle Schikaneder, der, bedrängt durch die Concurrenz des Hoftheaters, wo um diese Zeit die Opern Cherubini's volle Häuser machten, Beethoven bestimmte, ihm für sein Theater an der Wien ein Werk zu

[1]) Im April 1805 in einem Concert im Theater an der Wien. Das Programm nennt sie „Eine neue grosse Symphonie in Dis von Herrn Ludwig van Beethoven", und fügt hinzu „Auch wird der Verfasser dieselbe selbst zu dirigiren die Gefälligkeit haben".

schreiben. Dieser ging um so bereitwilliger auf den Vorschlag ein, als die Theilnahme des Publicums für die deutsche Oper seit dem Erscheinen der „Zauberflöte“ mächtig gewachsen war, und der eigentliche Stein des Anstosses für den deutschen Operncomponisten, die ältere italienische Oper, mit dem Bekanntwerden der an musikalischem und dramatischem Werth ihr weit überlegenen Cherubini'schen ihr früheres Ansehen fast ganz eingebüsst hatte. Mit dem letztgenannten Meister auf dessen eigenem Felde sich zu messen war für Beethoven, der ihn ausserordentlich hoch schätzte, ein weiterer Beweggrund, sich als Operncomponist zu versuchen, und er gab seinen Plan auch nicht auf, als der Vertrag, den er mit Schikaneder geschlossen, durch den Verkauf des Theaters an der Wien an das Hoftheater hinfällig geworden war; er machte vielmehr jetzt mit dem Hoftheater-Intendanten Baron Braun einen neuen Vertrag, bezog die darin bedingte freie Wohnung im Theatergebäude und vollendete theils hier, theils in den beiden andern Wohnungen, welche er gleichzeitig hatte, eine in der Stadt, die andere auf dem Lande in Hetzendorf, die Musik des „Fidelio“.

Bei der Wahl des Fidelio-Textes hat sich Beethoven ohne Frage durch den Drang leiten lassen, die Oper in ähnlicher Weise über die Sphäre der Unterhaltungsmusik zu erheben, wie er dies in seinen Instrumentalwerken gethan. Einen Operntext von frivoler Tendenz zu componiren, oder zu blossem Schaugepränge die nöthige Musik zu machen, musste seinem, der ernstesten Seite des Lebens wie der Kunst zugewandten Wesen widerstehen; wogegen ihm hier eine hochherzige leidenschaftliche Handlung vorlag und er Veranlassung hatte, die edelste aller menschlichen Empfindungen, die weibliche Treue, durch seine Töne zu verherrlichen. Für das was er auf dem Herzen hatte, erwies sich der Rahmen der Dichtung freilich als ungenügend; die schwächliche, dem hergebrachten Operntext-Schema sich gehorsam anschliessende Bearbeitung der Bouilly-Gaveaux'schen Erzählung *Leonore ou l'amour conjugal* (von Sonnleitner) war wenig geeignet, der Fülle dessen was ihn bewegte als Gefäss zu dienen oder gar seine Phantasie zu beflügeln, und R. Wagner hat nicht unrecht, wenn er die Meinung ausspricht, dass eigentlich nur die grosse Ouverture zu „Leonore“ uns wirklich deutlich macht, wie Beethoven das Drama verstanden haben wollte; wenn er in der dramatischen Handlung des Textes nichts Anderes sieht als eine fast widerwärtige Abschwächung des in der Ouverture erlebten

Drama.[1]) Gleichwohl hat Beethoven, mit derselben genialen Kraft, die wir bei Mozart bewunderten, dem dürftigen Machwerke seines Dichters die künstlerische Weihe gegeben und aus ihm ein Kunstwerk geschaffen, welches hinsichts des veredelnden Einflusses, den es ausgeübt hat, die Mozart'schen Opern noch überragt, für die gesammte spätere Production eine Richtschnur wurde und bis zur Gegenwart ein theures Besitzthum des deutschen Volkes geblieben ist.

Wenn die Kabalen, mit denen Mozart bei dem Erscheinen seiner Opern zu kämpfen hatte, dem Componisten des „Fidelio" erspart waren, so sollte doch auch er die Schattenseiten der theatralischen Laufbahn schon beim ersten Betreten derselben gründlich kennen lernen. Zunächst war der Zeitpunkt der ersten Aufführung seiner Oper (20. Nov. 1805 im Theater an der Wien) der denkbar ungünstigste, denn sieben Tage zuvor hatte die französische Armee in Folge des Sieges bei Austerlitz (2. Nov.) ihren Einzug in die östreichische Hauptstadt gehalten; der Hof und der Adel waren schon bei ihrem Herannahen geflohen und die bei den Zurückgebliebenen herrschende gedrückte Stimmung liess die rechte Theilnahme für ein künstlerisches Ereigniss, wie es die Aufführung einer Beethoven'schen Oper unter andern Umständen gewesen wäre, nicht aufkommen. „Die Theater waren anfangs ganz leer", schreibt der Berichterstatter in Kotzebue's „Freimüthigem" kurz nach der Besetzung Wiens durch die feindliche Armee, „nach und nach erst fingen die Franzosen an, das Schauspiel zu besuchen Eine neue Beethoven'sche Oper „Fidelio oder die eheliche Liebe" gefiel nicht. Sie wurde nur einige Male aufgeführt und blieb gleich nach der ersten Vorstellung ganz leer. Auch ist die Musik wirklich weit unter den

[1]) Ges. Schriften IX. 127. In ähnlichem Sinne äussert sich Wagner an anderer Stelle („Ueber die Ouverture" Ges Schriften I. 247): „Beethoven, der nie die ihm entsprechende Veranlassung zur Entfaltung seiner ungeheuren dramatischen Instinkte gewann, scheint sich hier dafür entschädigt haben zu wollen, indem er sich mit der ganzen Wucht seines Genies auf dieses seiner Willkür freigegebene Feld der Ouverture warf, um in eigenster Weise sich aus reinen Tongebilden sein gewolltes Drama zu schaffen, welches er nun, von allen den kleinen Zuthaten des ängstlichen Theaterstückmachers losgelöst, aus seinem riesenhaft vergrösserten Kerne neu hervorwachsen liess. Man kann dieser wunderbaren Ouverture zu „Leonore" keinen anderen Entstehungsgrund zusprechen: fern davon, nur eine musikalische Einleitung zu dem Drama zu geben, führt sie uns dieses bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geschieht. Dies Werk ist nicht mehr eine Ouverture, sondern das gewaltigste Drama selbst."

Erwartungen, wozu sich Kenner und Liebhaber berechtigt glaubten. Die Melodien sowohl als die Charakteristik vermissen, so gesucht auch manches darin ist, doch jenen glücklichen, treffenden, unwiderstehlichen Ausdruck der Leidenschaft, der uns in Mozart'schen und Cherubini'schen Werken so unwiderstehlich ergreift. Die Musik hat einige hübsche Stellen, aber sie ist sehr weit entfernt, ein vollkommenes, ja auch ein gelungenes Werk zu sein. Der Text besteht aus einer Befreiungsgeschichte, dergleichen seit Cherubini's „Deux journées" in die Mode gekommen sind."

Nach den früher citirten Urtheilen der zeitgenössischen Kunstrichter über Beethoven's Instrumentalwerke kann uns die Kühle dieser Kritik kaum mehr überraschen; indessen kam hier noch ein besonderer Umstand hinzu, um den zum Tadel geneigten Stimmen und Federn Stoff zu bieten und den Erfolg der Musik in Frage zu stellen: schon in den Proben zum Fidelio zeigte es sich, dass Beethoven den Unterricht Salieri's im dramatischen Gesange nicht genügend benutzt hatte,[1]) dass er durch zu häufigen Verkehr mit den fügsamen, dem Fluge seiner Phantasie unbedingt folgenden Instrumenten verwöhnt, die der menschlichen Stimme gesetzten Schranken zu berücksichtigen unterlassen hatte. Vergebens bemühten sich die Sänger, ihn zu Aenderungen in ihren Stimmen zu bewegen. Zu seinem Mangel an Bühnenerfahrung und seiner Harthörigkeit, die ihn hinderten, die Berechtigung ihrer Ansprüche zu entscheiden, kam noch das Misstrauen in ihre Aufrichtigkeit, die fixe Idee, es handle sich nur um die gewöhnlichen Grillen der Gesangsvirtuosen, und demgemäss blieb er jedem Rathe unzugänglich. Eine Reihe verdriesslicher Conflicte während der Proben war die Folge seiner Hartnäckigkeit. Der Sänger des Pizarro, Sebastian Mayer, ein Schwager Mozart's, gerieth bei einer gewissen, besonders widerhaarigen Stelle seiner Arie in solchen Zorn, dass er dem Componisten unter andern auch die Worte an den Kopf warf: „Solchen verfluchten Unsinn hätte mein Schwager nicht

[1]) Dieser Meinung war auch Cherubini, der, wie Schindler berichtet, „beim Anhören des Fidelio zu dem sicheren Schluss gelangte, dass dessen Autor sich bis dahin noch viel zu wenig mit dem Studium der Gesangskunst befasst habe, woran Salieri nicht Schuld gewesen, von welchem Cherubini gehört haben will, wie es ihm mit seinem Schüler ergangen. Der um volle zehn Jahre ältere französische Meister erlaubte sich demnach, dem Wiener das Gesangswesen nachdrücklich anzuempfehlen und liess zu diesem Zwecke die Schule des Pariser Conservatoriums kommen, um sie ihm zu verehren."

geschrieben“, und die vortreffliche Vertreterin der Leonore, Anna Milder, hatte, wie sie später gegen Schindler äusserte, hauptsächlich wegen der unschönen, unsingbaren, ihrem Organ auch noch widerstrebenden Passagen im Adagio der Arie in E-dur harte Kämpfe mit dem Meister zu bestehen, jedoch vergeblich, bis sie bei der Wiederaufnahme der Oper im Jahre 1814 entschieden erklärte, mit jener so gestalteten Arie nicht wieder die Bühne betreten zu wollen. — Diese so wie andere unliebsame Zwischenfälle von geringerer Bedeutung, wie z. B. die Aenderung des von Beethoven gewünschten Titels „Leonore“ in „Fidelio“, welche die Direction verfügt hatte, um einer Verwechselung mit der kurz zuvor gegebenen Oper „Leonore“ von Paer vorzubeugen, namentlich aber die Ungunst der Zeitverhältnisse veranlassten schliesslich den Meister, sein Werk nach der dritten Vorstellung zurückzuziehen, wobei er jedoch keineswegs die Absicht hatte, schon jetzt die Flinte in's Korn zu werfen, und, wie leider so manche moderne Instrumentalcomponisten, nach einmaligem nicht völlig gelungenen Versuche der Oper für immer Valet zu sagen.

Könnte unser mit den Geheimnissen der Fidelio-Partitur völlig vertrautes Geschlecht noch in Zweifel sein, ob Beethoven diese Oper als eine Gelegenheitsarbeit „auf Bestellung“, oder als eine Herzenssache betrachtet hat, so würde sein fester und beharrlich durchgeführter Entschluss, zu geeigneter Zeit noch einmal an das Urtheil des Publicums zu appelliren, diese Frage endgültig entscheiden. Dass er sich auf's Aeusserste angestrengt hat, in diesem Falle sein Bestes zu geben, lassen auch seine Skizzen zum Fidelio erkennen. Noch deutlicher als die zu allen andern Werken Beethoven's zeigen sie den eisernen Fleiss, mit welchem er an seinen Themen unablässig änderte und besserte, bis sie völlig seinen Absichten entsprachen, denn, wie wir gesehen haben, war seine Art des Schaffens, bei aller Meisterschaft, mit der er die Form zu handhaben gelernt hatte, keineswegs eine mühelose. Auffallend ist es, wie in den Skizzen zu dieser Oper manche Nummern mit ganz andern Motiven erscheinen als in der fertigen Partitur. „Daneben geht“ wie Jahn hervorhebt „die unermüdliche Detailarbeit, die gar nicht aufhören kann, nicht blos einzelne Motive und Melodien, sondern die kleinsten Elemente derselben hin und her zu wenden und zu rücken und aus allen denkbaren Variationen die beste Form hervorzulocken. Man staunt über dieses unaufhörliche Versuchen und begreift nicht, wie aus solchem musikalischen

Bröckelwerk ein organisches Ganzes werden könne. Vergleicht man aber das fertige Kunstwerk mit dem Chaos der Entwürfe, so wird man immer wieder von der tiefsten Bewunderung vor dem schöpferischen Geist ergriffen, der die Idee seiner Aufgabe so klar angeschaut, Grundlage und Umriss der Ausführung so fest und sicher gefasst hat, dass unter alle dem Suchen und Versuchen im Einzelnen doch das Ganze aus seiner Wurzel naturgemäss heraufwächst und sich entwickelt. Und machen diese Skizzen nicht selten den Eindruck unsicheren Schwankens und Tastens, so wächst nachher wieder die Bewunderung vor der wahrhaft genialen Selbstkritik, die, nachdem sie Alles geprüft, schliesslich mit souveräner Gewissheit das Beste behält.“[1])

Schon im folgenden Jahre (1806) wurde ein zweiter Versuch mit dem Fidelio gemacht, diesmal unter günstigeren Auspicien; in einer neuen Bearbeitung (von Stephan von Breuning) war der Text in geschickter Weise aus drei Akten auf zwei zusammengezogen, und Beethoven hatte sich entschlossen, eine Anzahl von Nummern, die den Fluss der Handlung gehemmt hatten, zu opfern. In dieser Gestalt fand das Werk bei den nunmehr wieder vollzählig versammelten Musikfreunden der Hauptstadt volles Verständniss und wäre schwerlich noch einmal vom Repertoire verschwunden, wenn nicht der Componist, der nur zu sehr geneigt war, überall Kabalen und Feindseligkeiten zu wittern, sich bei dieser Veranlassung einer beklagenswerthen Uebereilung schuldig gemacht hätte. Was der Sänger Röckel, der Darsteller des Florestan in diesem wie im vorigen Jahre, hierüber berichtet, lässt die wenig erfreuliche Kehrseite von Beethoven's ursprünglich edlem und grossartigem Charakter nur zu sehr hervortreten: „Als die Oper im Anfange des Jahres 1806 aufgeführt wurde, fand sie ein dankbares Publicum, welches mit jeder Wiederholung zahlreicher und enthusiastischer wurde, und sie würde ohne Zweifel eine Lieblingsoper geworden sein, hätte nicht der böse Geist des Componisten dies verhindert; und da er für sein Werk, anstatt mit einem blossen Honorar, mit einem Antheil am Gewinne bezahlt wurde, ein Vortheil, dessen noch Keiner vor ihm theilhaft geworden war, so würde sie seinen pecuniären Verhältnissen erheblich zu Statten gekommen sein. Da er noch keine Erfahrung in Bühnenangelegenheiten besass, so schätzte er die Einnahmen des Hauses weit höher, als sie in Wirklichkeit waren; er glaubte sich bei seinem Antheile betrogen,

[1]) Jahn „Gesammelte Aufsätze über Musik“ S. 243.

und ohne über einen so delicaten Punkt seine wirklichen Freunde zu Rathe zu ziehen, eilte er zum Intendanten Baron Braun, jenem hochherzigen und ehrenwerthen Edelmann, und legte ihm seine Klage vor. Da der Baron Beethoven aufgeregt sah und seine argwöhnische Natur kannte, so that er was er konnte, um ihn von seinem Verdachte gegen seine Beamten abzubringen, von deren Ehrenhaftigkeit er überzeugt war. Wäre irgend ein Betrug vorhanden, sagte der Baron, so würde sein eigener Verlust ohne Vergleich beträchtlicher sein, wie der Beethoven's. Er hoffe, dass die Einnahmen mit jeder Aufführung sich vermehren würden; bis jetzt wären nur die ersten Ränge, die Sperrsitze und das Parterre besetzt gewesen; nach und nach würden die oberen Ränge in gleicher Weise ihren Beitrag liefern. Ich schreibe nicht für die Gallerien, rief Beethoven aus. Nicht? erwiderte der Baron; selbst Mozart verschmähte es nicht, für die Gallerien zu schreiben. Damit war es aus. Ich werde die Oper nicht mehr geben, sagte Beethoven, ich verlange meine Partitur zurück. Nach diesen Worten zog Baron Braun die Klingel, gab den Befehl, dem Componisten die Partitur herauszugeben, und die Oper wurde für eine lange Zeit der Vergessenheit übergeben."

Erst 1814 erschien der Fidelio, wiederum in neuer Bearbeitung von H. Treitschke, zum dritten Mal auf der Bühne, und nun endlich errang er sich die ihm gebührende Stellung neben den anerkannten Meisterwerken der Oper aller Zeiten und Nationen. Nun erst wurde der künstlerische und sittliche Ernst, der das ganze Werk erfüllt, voll und ganz gewürdigt, Eigenschaften, die den Hörer vergessen machen, dass jene hinreissende dramatische Kraft, mit welcher Mozart über den, durch die ältere Opernform dem Componisten auferlegten Zwang triumphirt hatte, bei Beethoven nicht in gleichem Maasse vorhanden war. Auch darf man mit Sicherheit annehmen, dass er seinen grossen Vorgänger auf diesem Gebiete niemals erreicht haben würde; andererseits aber ist nicht zu bezweifeln, dass er im ferneren Verkehr mit der Bühne und mit dem entsprechender Erweiterung seiner Erfahrungen auch als Operncomponist noch Ausserordentliches geleistet hätte; namentlich bei fortschreitender Befreiung von der hergebrachten Opernform, die er in späteren Arbeiten schwerlich beibehalten haben würde, wie er ja auch in seiner grossen Messe die übliche Eintheilung in Arien, Duette und andre „Nummern" aufgegeben hat. Auch wäre er bei fortgesetztem Arbeiten für das Theater

ohne Frage dahin gelangt, seine Musik consequenter mit dem Sinn der Worte in Einklang zu bringen, als er es im Fidelio gethan: ein Musikstück wie der Canon im ersten Akt, in welchem Beethoven mit einer bei ihm wahrlich überraschenden Naivetät dieselbe Melodie vier von den verschiedenartigsten Empfindungen bewegten Personen in den Mund legt — jene von tiefinniger Sehnsucht durchströmte Weise als Ausdruck der verbissenen Wuth des eifersüchtigen Jaquino zu den Worten „mir sträubt sich schon das Haar"! — ein den Grundregeln dramatischer Wahrheit so sehr widersprechendes Musikstück (übrigens, vom rein musikalischen Standpunkt betrachtet, eine wahre Perle) würde in einer Oper des „späteren Beethoven" wohl kaum Platz gefunden haben. Auf Grund all dieser Voraussetzungen, und auch abgesehen von ihnen — denn welcher Musikfreund würde sich nicht Glück wünschen, hätte uns Beethoven noch eine oder mehrere Opern vom Werth des Fidelio hinterlassen? — ist es zu beklagen, dass von seinen vielen Opernplänen nicht ein einziger zur Verwirklichung gelangt ist.[1]) Seine letzte Composition für das Theater war die 1809 entstandene Musik zu Goethe's „Egmont", und auch die Ausführung dieses Meisterwerkes war zeitweilig durch äussere Umstände gefährdet. „Als beschlossen ward" schreibt Czerny „Schiller's Tell und Goethe's Egmont auf den Stadtbühnen aufzuführen, entstand die Frage,

[1]) Im Jahre 1808 ging Beethoven ernstlich mit der Absicht um, Shakespeare's Macbeth und Goethe's Faust als Opern in Musik zu setzen. Die Bearbeitung des ersteren Dramas hatte Collin übernommen — der Dichter des, durch Beethoven's Ouvertüre noch in der Erinnerung lebenden Trauerspiels „Coriolan" — sie jedoch unvollendet gelassen, weil er den Stoff zu düster fand. Die Composition des „Faust" scheiterte ebenfalls an der Unmöglichkeit, einen zur opernhaften Bearbeitung des Gedichts fähigen Mitarbeiter zu finden. Weiter (1815) hören wir von einer Oper „Romulus", Text von Treitschke, deren Ausführung aus unbekannten Gründen unterblieben ist. Um dieselbe Zeit fasste Beethoven sogar den Plan, eine italienische Oper zu schreiben, und componirte, als Vorbereitung dazu, eine Anzahl von Vocalsätzen mit Texten von Metastasio. Noch später endlich (im Winter 1822—23) war er mit Grillparzer wegen eines Operntextes „Melusine" in Unterhandlung. Aus dem Nichtzustandekommen dieser verschiedenen Projecte kann man sicher schliessen, dass der unwiderstehliche Drang, der Mozart immer wieder zur Bühne getrieben, bei Beethoven nicht vorhanden war. Dazu kamen materielle Ursachen, denn seine Instrumental-Compositionen trugen ihm hohe, bei seiner steten Geldverlegenheit doppelt willkommene Honorare ein, während er sich vom Theater nur geringen Vortheil versprach. Ungeachtet des letzten, glänzenden Erfolgs des Fidelio äusserte er kurz darauf gegen einen Freund, der ihn nach seinen Opernplänen fragte: „Es lohnt hier nicht Operncomponist zu sein, denn die Theaterdirection bezahlt uns nicht."

wer dazu die Musikstücke componiren sollte. Beethoven und Gyrowetz wurden gewählt. Beethoven wünschte sehr den Tell zu bekommen, aber eine Menge Intriguen wurden gesponnen, um ihm den (wie man hoffte) minder musikalisch geeigneten Egmont zuzuweisen. Er bewies indessen, dass er auch zu diesem Drama eine Meister-Musik machen konnte, und bot dazu alle Kraft seines Genies auf."

Ein vollgültiger Beweis, dass Beethoven keineswegs grundsätzlich dem Theater fern geblieben ist, zugleich ein merkwürdiges Zeugniss für seine zum Theil noch einem entschwundenen Jahrhundert angehörigen Componisten-Anschauungen ist sein 1807 an die Hoftheater-Direction gerichtetes Gesuch um eine Anstellung, in welchem er sich verbindlich macht „jährlich wenigstens eine grosse Oper, die gemeinschaftlich durch die löbliche Direction und durch ihn gewählt würde, zu componiren ferner jährlich eine kleine Operette oder ein Divertissement, Chöre oder Gelegenheitsstücke (!) nach Verlangen und Bedarf der löblichen Direction unentgeltlich zu liefern." Dies Gesuch wurde abschlägig beschieden, da die Directoren bei aller Achtung vor Beethoven's Genie und selbst persönlicher Freundschaft für ihn doch klar erkannten, dass er beim besten Willen nicht im Stande sein werde, die von ihm übernommenen Verbindlichkeiten zu erfüllen. Die Nachwelt darf ihnen für ihre Entscheidung dankbar sein, denn im andern Falle würde die schöpferische Kraft des Meisters bei einer so handwerksmässigen Thätigkeit wie die von ihm geplante sicherlich erlahmt sein, und alles Schöne und Erhabene, was er statt der jährlichen Opern, Operetten und Gelegenheitsmusiken nun durch Vermittelung der Instrumente der Welt offenbart hat, wäre wahrscheinlich unausgesprochen geblieben. Beethoven selbst freilich, dessen Kraftbewusstsein auch die beim Einstudiren des Fidelio gemachten Erfahrungen nicht hatten erschüttern können, war über die abschlägige Antwort höchlich entrüstet, und als er im folgenden Jahr (1809) einen Ruf nach Cassel erhielt, um als Capellmeister in den Dienst des Königs von Westphalen, Jerôme Bonaparte zu treten, wäre er demselben ohne Zweifel gefolgt, hätten sich nicht seine Verehrer, der Erzherzog Rudolf (seit 1806 sein Schüler und bis zu seinem Tode eng mit ihm befreundet), Fürst Kinsky und Fürst Lobkowitz vereint, um ihn durch Gewährleistung eines lebenslänglichen Jahrgehaltes von 4000 Gulden bleibend an Oesterreich zu fesseln. Damit hatte Beethoven's Leben vorläufig eine höchst erfreuliche Wendung

genommen; statt den Launen des napoleonischen Satrapen gehorchen zu müssen, dessen Charakter, wie er sich in dem allabendlich an die Genossen seiner Orgien gerichteten Trinkspruch „Morgen wieder lustick!“ spiegelt, zu dem Ernst seiner eigenen Welt- und Kunstanschauung gepasst hätte, wie die Faust auf's Auge, konnte er sich nun, da an die Auszahlung des Gehaltes keine andere Bedingung geknüpft war, als der Aufenthalt im Kaiserstaat, frei von allem äusseren Zwange seiner Kunst widmen. Rechnet man noch hinzu, dass er inzwischen gelernt hatte, den Verlust seines Gehörs mit Ergebung zu tragen, und dass er sich übrigens einer festen Gesundheit erfreute; dass ferner die immer wachsende Zahl der Freunde und Freundinnen — zu welchen letzteren seit 1810 auch Bettina von Arnim gehörte[1]) — ihn für das Misslingen seiner Heirathspläne entschädigte, so darf man die nun folgenden Jahre zu den glücklicheren seiner Laufbahn zählen.

Es würde zu weit führen, die Menge der während Beethoven's zweiter Schaffensperiode entstandenen Meisterwerke auch nur namhaft zu machen, geschweige denn sie näher zu betrachten, wie lohnend es auch sein würde, dem Aufschwunge seines Genius von einem Opus zum andern zu folgen; von der Violinsonate Op. 47 (für den Violinisten Bridgetower geschrieben und später dem französischen Violinisten R. Kreutzer gewidmet, daher auch unter dem Namen „Kreuzer-Sonate“ bekannt), ein Werk, welches nicht nur hinsichts der Kraft und Erhabenheit seiner Gedanken, sondern auch, trotz aller nach-Beethoven'schen Fortschritte der instrumentalen Technik, an virtuosem Glanz unübertroffen dasteht, bis zu dem, die Tiefe der Empfindung und die allem Irdischen abgewandte Hoheit des „letzten Beethoven“ mit der Formschönheit der früheren Werke verbindenden B-dur-Trio Op. 97. Dazwischen liegend die drei, mit einem Riesensprunge über die sechs ersten hinausstrebenden Streichquartette Op. 59, dem Grafen Rasumowsky gewidmet, eine so unerhörte Zumuthung an das Verständniss der Zeitgenossen, dass selbst der treffliche, mit Beethoven's Kunst wie kein Anderer vertraute Geiger

[1]) Dieselbe berichtet über ihr Verhältniss zu Beethoven in ihren Briefen an Goethe (Goethe's „Briefwechsel mit einem Kinde“) und an Pückler-Muskau, allerdings nicht ohne Selbsterlebtes mit den Eingebungen ihrer Phantasie zu mischen. Auch die 1839 veröffentlichten „Drei Briefe von Beethoven an Bettine“ sind trotz aller Bemühungen Thayer's (III. 457) noch keineswegs als echt beglaubigt.

Schuppanzigh[1]) und seine Quartettgenossen beim erstmaligen Spielen in Gelächter ausbrachen, weil sie glaubten, der Componist habe sich einen Scherz mit ihnen gemacht, und dass B. Romberg, als er diese Quartette in Moskau kennen lernte, im Aerger über die nach seiner Meinung absichtlich gehäuften Schwierigkeiten und Missklänge seine Stimme auf die Erde warf und mit Füssen trat. Dazu die grosse Zahl der Clavierwerke von der *Sonata appassionata* Op. 57 bis zu der, bereits auf die neunte Symphonie hinweisenden Phantasie mit Chor und Orchester Op. 80, jedes dem Charakter nach von dem andern grundverschieden, und, wenn auch unverkennbar den Stempel der Persönlichkeit des Componisten tragend, doch frei von jeglicher Manierirtheit, an welcher man den grossen Virtuosen von seiner menschlich-schwachen Seite erkennen könnte. Endlich die alles bisher genannte an Bedeutung überragenden, der „heroischen" sich anschliessenden fünf Symphonien: Die vierte (B-dur, Op. 60), welche ohne, wie ihre Vorgängerin, eine bestimmte poetische Idee zum Ausdruck zu bringen, durch die Schönheit ihrer Verhältnisse und ihre heitere, sonnige Färbung den gleichen tiefen Eindruck hinterlässt, wie jene; die fünfte (C-Moll, Op. 67), die das heldenhafte Ringen des Menschen mit einem übermächtigen Verhängniss und seinen Sieg über dasselbe in noch ergreifenderer Weise schildert als die *Eroica*, und von diesem Gesichtspunkt aufgefasst, nur noch durch die neunte übertroffen ist; die sechste (Pastorale F-dur, Op. 68), eine getreue Wiedergabe der sanften Stimmungen, welche in demjenigen erwachen, der es versteht, sich liebevoll in die Geheimnisse des Naturlebens zu versenken, in ihm Erquickung nach überstandenem Kampfe und Stärkung zu neuen Wagnissen zu finden, zugleich das für alle Zeiten gültige Muster einer wahrhaft künst-

[1]) Ignaz Schuppanzigh (1776—1830) war der Anführer des im Dienste des russischen Gesandten und Kunst-Mäcens, Grafen Rasumowsky stehenden Streichquartetts, bei welchem neben ihm Weiss für die Bratsche und Linke für das Violoncell lebenslänglich angestellt waren, während die zweite Geige vom Grafen selbst oder von Mayseder gespielt wurde. Sein grosses Verdienst besteht in seiner verständnissvollen Hingabe an Beethoven's Musik, dessen Quartette sämmtlich durch ihn in die Oeffentlichkeit eingeführt worden sind. Nachdem Rasumowsky den Quartettverein aufgelöst hatte, hielt sich Schuppanzigh eine Zeitlang in Russland auf, kehrte jedoch wieder nach Wien zurück, wo er sich später vorwiegend als Dirigent bethätigte. Bei seinem Einfluss auf die Ausbildung Mayseder's darf er als Stammvater der von diesem begründeten und von Joseph Böhm fortgesetzten modernen Wiener Violinschule gelten, aus welcher die bedeutendsten deutschen Virtuosen der Gegenwart hervorgegangen sind.

lerischen Tonmalerei, sofern wir von dem scherzhaften Anhängsel an die „Scene am Bach“ der Nachahmung des Nachtigall-, Wachtel- und Kukuk-Rufes durch Flöte, Oboe und Clarinette absehen; die siebente (A-dur, Op. 92), die Apotheose des Tanzes, wie sie R. Wagner nennt, in der aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens zum wonnigen Uebermuthe der Freude wird, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreisst, jauchzend, selbstbewusst überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten;[1]) endlich die achte (F-dur, Op. 93), deren knappe Form und überall, auch neben dem Tiefempfundenen hervortretender Humor den Hörer scheinbar weit ab von dem Ziele führt, dem der Meister inzwischen immer näher gerückt, und das er mit seiner, neben dieser, wie ein Coloss erscheinenden neunten Symphonie zu erreichen im Begriff war, ein Werk von jugendfrischem Empfindungsgehalt, zugleich aber im Einzelnen wie im Ganzen den völlig gereiften, auf der Höhe seiner Kraft angelangten Künstler erkennen lassend.

Mit dem von allem Herkömmlichen abweichenden Charakter verbindet Beethoven's Instrumentalmusik eine diesem scheinbar widersprechende Eigenschaft: die echte Volksthümlichkeit. In stetem vertrauten Verkehr mit der Natur und unermüdlich hineingreifend in's volle Menschenleben fand er den Ausdruck für jene Stimmungen tiefster Rührung und höchster Erhebung, die seine Tondichtungen so überzeugungskräftig verkünden und auf den Hörer übertragen. Das Landleben verherrlicht er nicht nur in Tönen, sondern gelegentlich auch durch das Wort, so wenig er auch desselben mächtig war. „Ist es doch als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande Heilig! Heilig! Im Walde entzücken, wer kann alles ausdrücken.“ „Allmächtiger im Walde ich bin selig glücklich im Wald, jeder Baum spricht durch dich.“ „O Gott welche Herrlichkeit in einer solchen Waldgegend, in den Höhen ist Ruhe — Ruhe ihm zu dienen —“ so lauten die flüchtigen Bleistiftnotizen auf Notenpapier, durch welche er seinem dankerfüllten Herzen Luft zu machen suchte. Dasselbe Behagen empfand er bei der Berührung mit einfachnatürlichen Menschen; er gehörte keineswegs zu denen, welchen, wie dem Famulus Faust's „das Schreien, Fiedeln, Kegelschieben ein gar verhasster Klang“ ist, ja er fand an dem fröhlichen

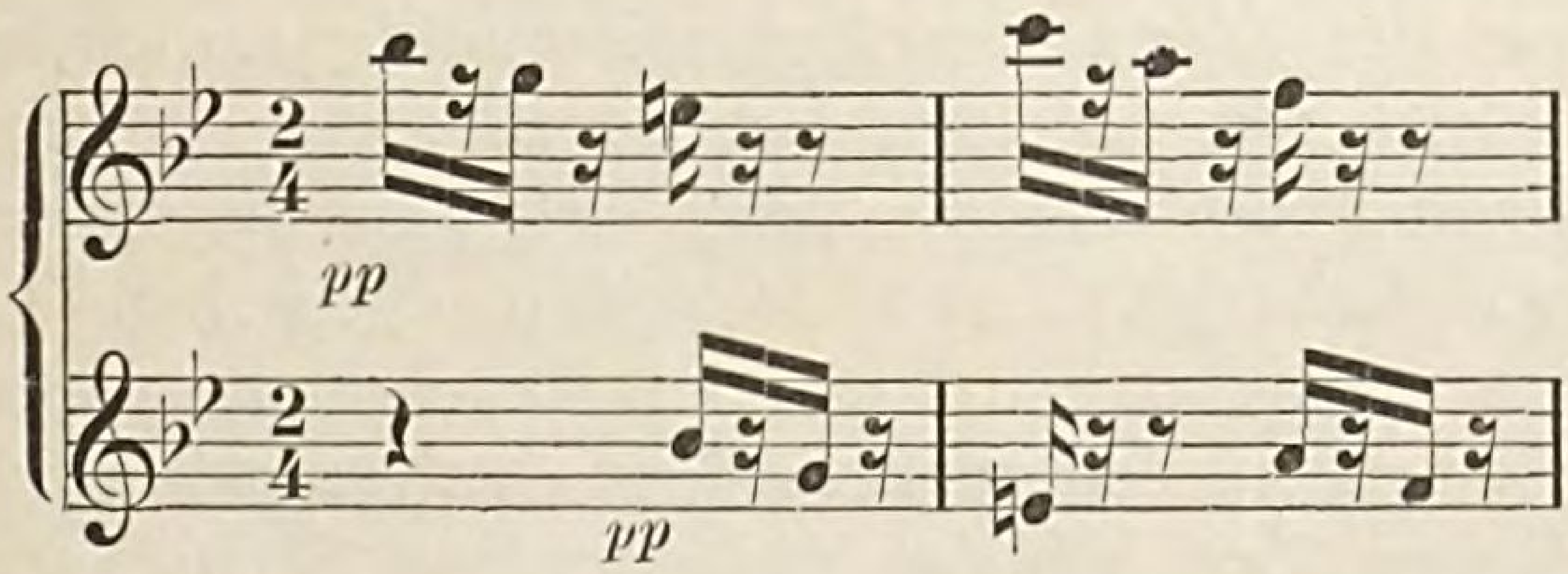
[1]) R. Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft“ Ges. Schriften III. 113.

Treiben des Volkes solches Gefallen, dass er sogar die in den Gasthäusern der Umgend spielenden ambulanten Musikbanden gelegentlich mit Tänzen seiner Composition versorgte.[1]) Diese engen und herzlichen Beziehungen zum Volksleben, dem Borne, aus dem der schaffende Künstler niemals schöpft ohne reichen Gewinn davon zu tragen, sie erklären eine weitere charakteristische Eigenschaft der Beethoven'schen Musik: den in allen Nüancen, vom Neckisch-graciösen zum Derbkomischen schillernden Humor. Ein ergötzliches Beispiel der letzteren Art ist das Trio der C-moll-Symphonie, bei dessen Solo für die Contrabässe Berlioz das wuchtige Stampfen einer vorüberjagenden Elephantenheerde zu hören meint; und wie Beethoven dann wieder an schalkhafter Laune selbst mit Haydn wetteifert, zeigt der Schluss der B-dur-Symphonie, der in Worten nicht drastischer dargestellt werden kann, als es Ambros in seinen „Bunten Blättern" (Neue Folge S. 196) gethan hat: „Ist's nicht herrlich, wenn der Contrabass nach der Fermate in drolliger Schwerfälligkeit mit den Geigen um die Wette zu laufen beginnt? Ganz zuletzt soll's wie mit einem *salto mortale* über einen Graben gehen — Geige, Fagott, Bratsche setzen an, bleiben aber verzagt stehen — da nimmt der Bass einen Anlauf und — hopp — drüben ist er; ein verwunderter Aufschrei der übrigen Instrumente begleitet das Heldenstück."

Manchmal treibt es Beethoven freilich etwas toll, und zartbesaiteten Seelen, die, wie Oulibicheff, die Grenzen der classisch-maassvollen Schönheit Mozart's für unüberschreitbar halten, können wir es nachempfinden, wenn sie sich durch gewisse

[1]) Seine genialsten Gedanken waren nicht selten durch äussere Eindrücke alltäglichster Art hervorgerufen: im dritten Satz der Pastorale „Lustiges Zusammensein der Landleute", wo Oboe, Clarinette und Fagott sich im Vortrag des zweiten Thema ablösen, wollte er die zum Tanz spielenden Dorfmusikanten zeichnen, die, wie er beobachtet hatte, in später Stunde abwechselnd zu pausiren pflegten, um frische Kräfte zu sammeln. Das Thema des Trio der A-dur-Symphonie ist, nach der Behauptung des Abbé Stadler, nichts Anderes als ein niederöstreichischer Wallfahrtsgesang, den der Abbé selbst häufig singen gehört hat. Zu dem reizenden C-dur-Allegretto des Es-dur-Trio Op. 70 Nr. 2 gab ihm eine kroatische Musikbande, die er während seines Aufenthaltes auf einem Landgute in Ungarn hörte, die Idee. Sogar die Vogelstimmen verschmähte er nicht gelegentlich als Vorbilder zu benutzen; hätte er es nicht selbst seinem Schüler Czerny erzählt, man würde es nicht glauben, dass der Ruf des Goldammers ihn auf das Anfangsmotiv der C-moll-Symphonie geführt hat, welches sich dann unter seinen Händen zu jenem ergreifenden Tonbilde gestaltete, von dem er ebenfalls selbst gesagt hat: „Hier pocht das Schicksal an die Pforten".

Kundgebungen Beethoven'scher Ausgelassenheit abgestossen fühlen, ohne dass wir deshalb ein Urtheil unterschreiben möchten, wie es der Genannte über eine Stelle des Finale der F-dur-Symphonie fällt: die Stelle, wo in das, *pianissimo* vorgetragene, graziös-bewegliche Thema in C-dur plötzlich das ganze Orchester mit einem *fortissimo-Cis* im Unisono einfällt (man möchte sagen, hineinbrüllt), worauf dann das Thema wieder fortgesetzt wird, macht ihm den Eindruck „wie wenn inmitten eines ruhigen heitern Gespräches mit Freunden plötzlich einer von ihnen sich erhebt, einen Schrei ausstösst, die Zunge herausstreckt und sich dann gelassen wieder hinsetzt, um die Unterhaltung da, wo sie unterbrochen wurde, weiter zu führen.“[1]) Ein hartes Wort! — Doch ist nicht zu leugnen, dass man an Cherubini's früher citirtes, auf Beethoven's persönliches Verhalten bezügliches „toujours brusque“ häufig genug auch bei seiner Musik erinnert wird, und dies nicht etwa nur da, wo er seinem Humor die Zügel schiessen lässt. Wer könnte z. B., um von zahllosen Fällen nur einen anzuführen, im Streichquartett D-dur Op. 18 Nr. 3, wo die beiden Violinen im Andante allein, also in exponirtester Lage die Stelle ausführen:



das, zu dem bereits im Anfang des zweiten Taktes bestimmt auftretenden F-dur erklingende E der zweiten Violine ohne Missbehagen hören? Es ist ein neues Zeugniss für die Macht der Beethoven'schen Musik (wenn sie eines solchen noch bedürfte!), dass sich die Zeitgenossen des Meisters durch derartige Brüskerien, die ihre Ohren jedenfalls empfindlicher berührten als die unsrigen, in ihrer Verehrung für ihn nicht beirren liessen; auch der sanfte, jeglicher Gewaltsamkeit abgeneigte Franz Schubert nicht, wiewohl er als Jüngling Mühe gehabt zu haben scheint, sich mit den musikalischen Derbheiten Beethoven's zu befreunden; denn nur auf diesen kann eine Be-

[1]) Oulibicheff „Beethoven, ses critiques et ses glossateurs“ S. 248.

merkung bezogen werden, welche Schubert nach der Jubelfeier Salieri's, bei welcher Gelegenheit dessen Schüler eine Aufführung ihrer Compositionen veranstaltet hatten, in sein Tagebuch schrieb: „Schön und erquickend muss es dem Künstler sein, in den Compositionen seiner Schüler blosse Natur mit ihrem Ausdruck, frei von aller Bizarrerie zu hören, welche bei den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt und einem unserer grössten deutschen Künstler beinahe allein zu danken ist; von dieser Bizarrerie, welche das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerei, das Heiligste mit dem Arlequino vereint, verwechselt, nicht unterscheidet, die Menschen in Raserei versetzt statt in Liebe auflöst, zum Lachen reizt anstatt zu Gott zu erheben." Bekanntlich dachte Schubert in reiferen Jahren anders — seine letzten, auf dem Todtenbette gesprochenen Worte „Beethoven ist nicht hier" beseitigen jeden Zweifel an der Aufrichtigkeit seiner Verehrung für den grösseren Meister. Und wie er es gethan, so wird sich Jeder vor Beethoven's Grösse beugen und mit den Härten seiner Musik aussöhnen, den es treibt, in das Allerheiligste der Tonkunst einzudringen, wenn auch die Sarti, Oulibicheff und Genossen, in der Furcht vor einer unsanften Berührung, an der Pforte desselben missmuthig zurückweichen.

Der Ernst, mit welchem Beethoven seine Aufgabe als Instrumentalcomponist erfasste, zeigt sich ganz besonders in dem einheitlichen Charakter, den er seinen cyclischen Tonwerken aufzuprägen gestrebt hat. Ist die Behauptung eines neueren Schriftstellers,[1]) in den mehrsätzigen Instrumentalwerken auch der classischen Zeit sei das die einzelnen Sätze verknüpfende geistige Band so locker, dass man ohne Bedenken die Folge der Sätze vertauschen könne, allenfalls für die Arbeiten der Vorgänger Beethoven's gültig, so trifft sie bei den seinigen keinenfalls zu. Diese Einheit lässt sich allerdings nicht mit Worten beweisen, wohl aber deutlich genug empfinden, besonders in dem bewegten Mittelsatz und im Finale. Denn wenn Haydn und auch noch Mozart sich verpflichtet glaubten, in diesen Sätzen etwas dem Charakter nach von den übrigen wesentlich Abweichendes zu bieten, wenn sie ihren Gedankengang zeitweilig unterbrachen, um dem Zuhörer nach dem Ernst des Vorangegangenen gleichsam eine Erholungspause zu gewähren,

[1]) Ferd. Praeger „Form", Vortrag gehalten in der 10. Sitzung (1883—84) Der londoner *Musical Association*.

so kennt Beethoven dergleichen Rücksichten nicht, sondern er hält an der im ersten Satze zur Darstellung gekommenen Grundidee fest und führt sie bis zur letzten Note des Finale mit strenger Consequenz durch. Dies wurde ihm möglich, indem er einestheils an Stelle des Menuetts das, an keine Taktart und an kein Tempo gebundene, mithin zur Aufnahme eines mannichfaltigeren Inhalts geeignete Scherzo setzte, eine Benennung, die übrigens bei Beethoven nur ausnahmsweise zutrifft, da er diesem Satze meist einen Gedankeninhalt giebt, der an ernster Bedeutsamkeit dem der übrigen gleich kommt; anderntheils unterscheidet sich sein Finale wesentlich von dem der älteren Meister, welche die im Verlaufe des Werkes wachgerufenen leidenschaftlichen Stimmungen hier in friedlich-harmloser Weise ausklingen liessen, wogegen Beethoven's Finale mit dem Ganzen in engem organischen Zusammenhange steht und nicht selten — wie z. B. in der C-moll-Symphonie, deren erste Sätze gleichsam nur als Vorbereitung zu dem begeisterten Siegesjubel des letzten erscheinen — den Gipfelpunkt der gesammten, im Tonwerke dargestellten psychologischen Entwickelung bildet. Im Hinblick auf diese Vervollkommnung und gesteigerte Wirkung der cyclischen Form konnte R. Wagner mit Recht von Beethoven sagen[1]: „Er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannichfaltigen Inhalt, dass wir heute vor der Beethoven'schen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen; denn durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Aehnliches aufzuweisen hat. In dieser Symphonie wird von Instrumenten eine Sprache gesprochen, von welcher man insofern zu keiner Zeit vorher eine Kenntniss hatte, als hier mit einer bisher unbekannten Ausdauer der rein musikalische Ausdruck in den undenklich mannichfaltigsten Nüancen den Zuhörer fesselt, sein Innerstes in einer, keiner anderen Kunst erreichbaren Stärke anregt, in seinem Wechsel ihm eine so freie und kühne Gesetzmässigkeit offenbarend, dass sie uns mächtiger als alle Logik dünken muss, ohne dass jedoch die Gesetze der Logik im Mindesten in ihr enthalten wären, vielmehr das vernunftmässige, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet. So

[1]) Ges. Schriften VII. 148.

muss uns die Symphonie geradesweges als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen.“

* *
*

Ein Vorbote der widrigen Schicksale, die nach den wenigen Jahren einer verhältnissmässig sorgenfreien Existenz den Meister bis an sein Lebensende begleiteten, war das 1811 verkündete Finanzpatent, durch welches das ihm von seinen fürstlichen Beschützern gewährte Jahresgehalt von 4000 fl. auf $1612^9/_{10}$ fl. herabsank,[1]) eine Summe, die nebst dem sich immer steigernden Ertrag seiner Compositionen für die Bedürfnisse eines einzelnen Mannes wohl ausgereicht hätte, wäre nicht Beethoven's Unfähigkeit, mit seinen Mitteln hauszuhalten, von Jahr zu Jahr gewachsen. Weitere Schwierigkeiten bereitete ihm das Verhältniss zu seinen beiden Brüdern, die ihm schon in den ersten Zeiten seines Wiener Aufenthaltes dorthin gefolgt waren. Diese berührten sich mit ihm, wie es scheint, nur in den unliebenswürdigen Seiten seines Charakters; seine Anlage zu Misstrauen und grundlosem Verdacht wurde von ihnen nicht nur nicht bekämpft, sondern noch genährt, und während sie ihm manchen wahren Freund und Helfer entfremdeten, mischten sie sich selbst, auf eine für ihn nicht selten nachtheilige Weise in seine geschäftlichen Angelegenheiten, wogegen er wiederum bei andern Veranlassungen seinen Willen so gewaltsam geltend machte, dass es mit dem einen Bruder (Johann) schliesslich zu einem völligen Bruch kam. Wie warm Beethoven's Herz ursprünglich für die Seinen schlug, hat man aus seinem Testament gesehen; seinem Bruder Karl hat er es durch die That bewiesen, indem er ihn während seiner letzten Krankheit auf's Freigiebigste unterstützte und nach seinem Tode (1815) für den von ihm hinterlassenen Knaben die Vormundschaft übernahm. Dieser Akt brüderlicher Liebe aber sollte für ihn eine Quelle bitterer Erfahrungen und Enttäuschungen schlimmster Art werden. Zunächst musste er mit der, zur Erziehung des Kindes in jeder Hinsicht ungeeigneten Mutter desselben einen Process führen,

[1]) Vgl. Thayer III. 188, wo Schindler's Angabe (I. 178), Beethoven's Gehalt sei durch das Finanzpatent auf 800 fl. reducirt, gründlich widerlegt ist. Auch die obige Ziffer ist nur nominell zu nehmen, da der Erzherzog Rudolf alsbald bereit war, den mit der Entwerthung des Guldens verbundenen Verlust Beethoven's durch entsprechende Erhöhung seines Beitrags auszugleichen.

um das alleinige Verfügungsrecht über sein Mündel zu erlangen, und als er sich, nachdem ihm dies Recht von den Behörden zugesprochen war, mit wahrhaft väterlicher Zärtlichkeit und Sorgfalt dem Neffen widmete, vergalt ihm dieser seine Liebe mit Undank und bereitete ihm fast nur Kummer.

Unter Einwirkung dieser Verhältnisse traten Beethoven's Schroffheiten im geselligen Verkehr während der folgenden Jahre immer mehr hervor, und man wird es begreiflich finden, wenn ein Weltmann wie Goethe von seinem Umgange nicht sonderlich erbaut war. Schon 1812, als Beethoven während eines Badeaufenthaltes in Teplitz die von ihm seit seiner Bekanntschaft mit dem „Egmont" ersehnte Gelegenheit gefunden, dem Dichter persönlich zu begegnen, schrieb dieser[1]: „Beethoven habe ich in Töplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt destestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für Andere genussreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verlässt, das vielleicht dem musikalischen Theil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel." Bei der Grundverschiedenheit der Charaktere beider Männer liegt die Annahme nahe, dass Beethoven sich in Goethe's Gesellschaft ebensowenig heimisch gefühlt hat. Hierüber fehlen zuverlässige Nachrichten; denn die aus einem der „Briefe Beethoven's an Bettine" bekannte Anekdote, dass Beethoven in Teplitz mit dem Hut auf dem Kopfe und ohne zu grüssen den dort versammelten hohen und höchsten Herrschaften vorüber gegangen sei, während Goethe tief gebückt zur Seite gestanden, wofür ihm dann Beethoven später „den Kopf gewaschen" habe, trägt so sehr den Stempel der Erfindung, dass sie allein genügen würde, um den Glauben an die Echtheit jener Briefe zu erschüttern. — Wie mancher sich aber auch durch Beethoven's persönliches Auftreten zurückgestossen fühlte, so wuchs doch gerade in diesen Jahren die Zahl seiner Anhänger von Tag zu Tag, und es gereicht namentlich den Kunstfreunden Wiens zu nicht geringer Ehre, dass sie sich, seine Grösse als Künstler wie als Mensch anerkennend oder doch wenigstens ahnend, über seine von Einigen als geradezu abschreckend geschilderte Aussenseite gern hinwegsetzten. Mit

[1]) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter II. 28.

ihnen vereinigten sich die in Wien anwesenden Fremden von Bedeutung, um dem Meister ihre Achtung zu bezeugen; kaum einer derselben verliess die Stadt, ohne wenigstens den Versuch gemacht zu haben, ihn zu sehen und zu sprechen.[1]) Auf der Höhe seines Ruhmes finden wir Beethoven im Jahre 1814, wo er von den zum Congress versammelten Fürsten und Staatsmännern, mit welchen er bei den vom Erzherzog Rudolf und vom Grafen Rasumowsky veranstalteten Festlichkeiten zusammentraf, auf's Ehrenvollste ausgezeichnet wurde. Eine andere, von ihm noch höher geschätzte Ehre erwies ihm in demselben Jahre seine Adoptiv-Vaterstadt, indem ihm der Wiener Magistrat, als Zeichen dankbarer Anerkennung seiner wiederholt in opferwilligster Weise gewährten Unterstützung von Wohlthätigkeits-Concerten, das Ehrenbürgerrecht verlieh.

In diese Zeit fällt auch die Composition eines Werkes, mit dem Beethoven ausnahmsweise einmal dem Geschmack seiner Zeit gehuldigt hat, welches, wie Schindler schreibt, „kommen musste, um die noch immer auseinandergehenden Urtheile zu vereinigen und somit den Gegnern jeder Art plötzlich den Mund zu stopfen", dafür aber auch zum Nachruhme des Componisten nichts beigetragen hat: Die Schlacht-Symphonie „Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria". Wie schon Jahrhunderte zuvor die musikalische Darstellung kriegerischer Vorgänge den Componisten eine lockende Aufgabe gewesen — man erinnere sich des Clément Jannequin und seiner 1515 für blosse Singstimmen componirten „Schlacht bei Marignan" — so wurde diese Gattung in Folge der Napoleonischen Feldzüge mit be-

[1]) R. Wagner's reizende Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" (ges. Schriften I. 115.) giebt ein sicherlich nicht übertriebenes Bild jener Zeit, in welcher Beethoven's Wohnung das Wallfahrtsziel der musikalischen Reisenden aller Nüancen war, vom enthusiastischen Kunstjünger bis zum neugierigen, seinen Zweck mit unerschütterlicher Zähigkeit verfolgenden Engländer. Beiläufig sei erwähnt, dass dies kleine, mit genialer Gewandtheit hingeworfene Opus des Dichter-Componisten ihm eine besondere Auszeichnung eingetragen hat: Bei Thayer (II. 365) lesen wir wörtlich folgende, an die Mittheilung verschiedener Beethoven-Anekdoten geknüpfte Bemerkung: „Ob die folgenden Citate wirklich historisch sind oder zu den absurden Phantasiestücken über Beethoven gerechnet werden müssen, welche Richard Wagner, Luise Mühlbach, Elise Polko, *et id omne genus* der Gartenlaube und ähnlichen „literarischen" Tagesblättern geliefert haben, dafür giebt es wahrscheinlich heute kein Mittel sicherer Entscheidung." Die Verehrer R. Wagner's werden zufrieden sein, bei dieser Gelegenheit von Herrn Thayer zu erfahren, welchem *genus* sie von nun an den Meister zuzuzählen haben.

sonderem Eifer gepflegt,[1]) und zu den zahlreichen „Schlachten" von Jemappes, Austerlitz, Jena etc. für Orchester oder Clavier (von Fuchs' besonders beliebter „Schlacht bei Jena" wurde sogar ein Arrangement für zwei Flöten veröffentlicht!) glaubte auch unser Meister einen Beitrag liefern zu müssen. Die Anregung dazu gab ihm der als Erfinder des Metronoms bekannt gewordene Mechaniker Mälzel, den Beethoven ersucht hatte, ihm ein derartiges Werk für sein „Panharmonicon" (ein das Orchester nachahmendes mechanisches Musikwerk) zu schreiben, worauf dieser aus persönlichen Rücksichten auch eingegangen war; da es Beiden später vortheilhafter erschien, das Werk zuvor in einem Concert aufzuführen, so bearbeitete Beethoven die „Schlacht" für grosses Orchester, wobei er, frei von der durch die Natur des Panharmonicon ihm auferlegten Beschränkung, den ursprünglichen Entwurf bedeutend erweiterte.

Rührend, fast komisch ist der Eifer, mit welchem Beethoven auch diese seiner wenig würdige Aufgabe zu lösen strebte; mit peinlicher Sorgfalt bestimmt er in den der Partitur vorgedruckten „Bemerkungen für die Aufführung" die Function und Aufstellung der verschiedenen Instrumente: Die Blasinstrumente sind in zwei Chöre zu theilen, der erste für *Rule Britannia*, der zweite für *Marlborough* — „zwei grosse Trommeln (nicht grosse türkische

[1]) Als Material zur Geschichte der Tonmalerei ist der folgende curiose Commentar zu beachten, welchen der Componist Justin Heinrich Knecht (1752—1817, also ein Zeitgenosse Mozart's und Beethoven's), nächst Vogler der berühmteste Organist Deutschlands, zur besseren Würdigung seiner Symphonie „der Tod des Prinzen von Braunschweig" 1790 veröffentlichte. Nachdem er die Behauptung aufgestellt hat, dass, wenn Tonstücke dieser Art die gehörigen Erfordernisse besitzen, sie den ersten und vornehmsten Zweck der Musik, die Rührung des Herzens, nicht verfehlen, fährt er fort: „Ich habe mich bei der auf den Tod Leopold's von Braunschweig gedichteten Symphonie bemüht, zu zeigen, dass jener erste Zweck allerdings zu erreichen ist. Im ersten Stücke kann derselbe durch die Darstellung des Brausens einer Wasserfluth, vermischt mit dem Jammergeschrei vieler in Wassersnoth befindlichen Menschen erreicht werden. Ich wählte hierzu die weiche Tonart D, deren Brausen nicht allein in's Gehör, sondern auch zum Herzen dringen und letzteres mit Furcht erfüllen muss, wenn man sich den Gegenstand, der in Tönen dargestellt wird, der Einbildungskraft recht vergegenwärtigt: geschweige, dass das darein gemischte Jammergeschrei der Nothleidenden das Herz nicht ohne Rührung lassen kann, wenn die musikalische Schilderung richtig getroffen ist. Das zweite und dritte Stück dieser Symphonie, welches den heldenmüthig in einen Kahn steigenden, mit Gefühlen des Mitleids erfüllten, den Nothleidenden zu Hülfe eilenden und am Ende den Tod im Strome findenden Prinzen darstellt, ist gewiss auch rührend. Das vierte und letzte Stück, worin der Tod dieses Edlen beklagt wird, ist ohnehin für's Herz."

Trommeln), wodurch die Kanonenschüsse bewirkt werden, eine auf jeder Seite des Orchesters, die englische und französische Armee darstellend, müssen von sehr guten Musikern gespielt werden — die Maschinen, Ratschen genannt, die das kleine Gewehrfeuer vorstellen und gewöhnlich bei den Theatern zum Krachen des Donners, auch selbst zu Pelotons-Feuer gebraucht werden, müssen ebenfalls auf entgegengesetzter Seite und in der Nähe der Kanonen angebracht werden. Die Militärtrommeln müssen aus der Entfernung näher kommen, um das Anrücken der Truppen recht täuschend vorzustellen" u. s. w. Was die Composition selbst betrifft, eine ziemlich lockere Zusammenfügung der Themen „Rule Britannia" „Marlborough" und „God save the king" — das letztere auffallender Weise zuerst als *Andante grazioso* für Blasinstrumente mit Pizzicato-Begleitung, später im *Tempo di Menuetto* auftretend — mit vielem Lärm und ohne bemerkenswerthe thematische Arbeit, so kann sie nur noch historisches Interesse beanspruchen, wenn sie auch Beethoven's Geist und Technik recht wohl erkennen lässt. Den Zeitgenossen des Meisters freilich imponirte sie gewaltig und gefiel ihnen weit besser als die gleichzeitig mit ihr zum ersten Mal öffentlich aufgeführte A-dur-Symphonie. Der Erfolg des betreffenden Concerts (8. Dec. 1813), bei welchem die bedeutendsten in Wien anwesenden Künstler freiwillig mitwirkten, unter ihnen Salieri und Weigel als Dirigenten der auf den Gallerien postirten Lärminstrumente, Spohr an der Geige und Meyerbeer an der grossen Trommel, war ein überaus glänzender, wenn auch die Aufführung, wie Spohr berichtet, durch Beethoven's unsichere und dabei oft lächerliche Direction stellenweise gefährdet wurde.[1]) Dass es den Meister nicht nach weiteren

[1]) Beethoven's Art zu dirigiren wird uns von Spohr, der ihn bei dieser Veranlassung zum ersten Mal am Dirigentenpulte sah, in anschaulicher Weise geschildert: „Beethoven hatte sich angewöhnt, dem Orchester die Ausdruckszeichen durch allerlei sonderbare Körperbewegungen anzudeuten. Bei dem *piano* bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein *crescendo* ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritt des *forte* hoch in die Höhe. Auch schrie er manchmal, um das *forte* noch zu verstärken, mit hinein, ohne es zu wissen. Dass der arme taube Meister die *piano* seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Theile des ersten Allegro der Symphonie. Es folgen sich da zwei Halte gleich nacheinander, von denen der zweite *pianissimo* ist. Diesen hatte Beethoven wahrscheinlich übersehen, denn er fing schon wieder an zu taktiren, als das Orchester noch nicht einmal diesen zweiten Halt eingesetzt hatte. Er war daher, ohne es zu wissen, dem Orchester bereits zehn bis zwölf Takte vorausgeeilt, als dieses nun auch,

Triumphen dieser Art gelüstete, versteht sich bei einer so idealen Künstlernatur wie die seinige von selbst. Der Componist Tomaschek, der die „Schlacht" im folgenden Jahr hörte und „schmerzlich berührt war, einen Beethoven, dem die Vorsehung im Tonreiche vielleicht den höchsten Thron angewiesen, unter den gröbsten Materialisten zu finden", erfuhr bei dieser Gelegenheit „dass Beethoven selbst das Werk für eine Dummheit erklärte, und es ihm nur insofern lieb war, als er damit die Wiener total schlug." Uebrigens sollte die „Schlacht von Vittoria" noch ein für den Componisten verdriessliches Nachspiel haben: Beethoven hatte die Partitur, in der Hoffnung auf eine besondere Gunstbezeugung, dem Prinz-Regenten von England gewidmet und zugesandt; da er aber unterlassen hatte, die zu dieser Widmung erforderliche Erlaubniss einzuholen, so wurde seine Sendung vom Adressaten einfach ignorirt; er wurde von Seiten des Hofes keiner Antwort gewürdigt und kam nicht nur um das erwartete Geschenk, sondern auch um seine Copiaturkosten.

Vom Jahre 1815 an zog sich Beethoven in Folge seiner zunehmenden Taubheit und verstimmt durch die schon erwähnten unerfreulichen Familienverhältnisse, wozu noch eingebildete Nahrungssorgen hinzukamen, immer mehr von der Aussenwelt zurück — als Clavierspieler hatte er schon das Jahr zuvor mit dem Vortrag des B-dur-Trio Op. 97 für immer von der Oeffentlichkeit Abschied genommen — um fortan nur noch auf die Stimmen seines Innern zu horchen und die geeigneten Formen zur Mittheilung des in den verborgensten Tiefen seines Gemüths Erklingenden zu finden. Ein gehörloser Musiker! — rufen wir mit R. Wagner aus — Ist ein erblindeter Maler zu denken? Aber den erblindeten Seher kennen wir. Dem Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen, und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt, — ihm gleicht jetzt der taubgewordene Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens nun einzig noch den Harmonien seines Inneren lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener

und zwar *pianissimo* begann. Beethoven, um dieses nach seiner Weise anzudeuten, hatte sich ganz unter das Pult verkrochen. Bei dem nun folgenden *crescendo* wurde er wieder sichtbar, hob sich immer mehr und sprang hoch in die Höhe, als der Moment eintrat, wo, seiner Rechnung nach, das *forte* beginnen musste. Da dieses ausblieb, sah er sich erschrocken um, starrte das Orchester verwundert an, dass es noch immer *pianissimo* spielte, und fand sich erst wieder zurecht, als das längst erwartete *forte* endlich eintrat und ihm hörbar wurde. Glücklicherweise fiel diese komische Scene nicht bei der Aufführung vor." (Spohr, Selbstbiographie I. 201.)

Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hat Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erscheinung, die, durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Inneren mittheilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm, und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Aether, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all' sein Sehnen und Gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist. Selbst die Klage, so innig ureigen allem Tönen, beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder.[1]) Es entstanden nun jene fünf letzten Claviersonaten und fünf letzten Quartette, aus denen alles Weh und alle Seligkeit, die ein Menschenherz fassen kann, mit einer Beredsamkeit zu uns sprechen, gegen welche auch das schwungvollste Wort des Dichters matt erscheint; es entstanden endlich die beiden, alles von Beethoven Geschaffene gleichsam in sich zusammenfassenden und so als sein künstlerisches Vermächtniss zu betrachtenden Hauptwerke seines Lebens, die Missa solemnis, Op. 123, und die neunte Symphonie, Op. 125.

Die Missa solemnis begann Beethoven im Winter 1818—19 und bestimmte sie zur Feier der Weihe seines Schülers, des Erzherzog Rudolf, zum Cardinal und Bischof von Olmütz (1819), vollendete sie aber erst im Sommer 1822, sie ist mithin die Frucht einer dreijährigen Arbeit des in der vollen Reife seiner Kraft stehenden Künstlers. Es war dies nicht das erste Mal, dass Beethoven das Gebiet der Kirchenmusik betrat, doch hatte er weder mit seinem Oratorium „Christus am Oelberg“ noch mit seiner ersten Messe in C-dur (beide der Opuszahl nach, 85 und 86, unmittelbar auf die Egmont-Musik folgend) die Absicht kundgethan, der kirchlichen Tonkunst eine neue Richtung zu geben, wie solche die weltliche unter seiner Führung mit aller Entschiedenheit eingeschlagen hatte. Damals hatte er sich noch nicht stark genug gefühlt, den unsaubern Geist zu bannen, der seit einem halben Jahrhundert die Kirchenmusik beherrschte, und unter dessen Druck sie zum Zerrbilde dessen herabgesunken war, was sie einst gewesen. „Bach und Händel“ so charakterisirt

[1]) R. Wagner. Ges. Schriften IX. 112.

von Dommer diese für die Kirchenmusik unheilvolle Epoche[1]) „hatten ihren Nachkommen ein grosses Erbtheil hinterlassen, leider aber war Niemand da, der es in ihrem Geiste zu verwalten und zu mehren vermocht hätte. Die Besseren verloren sich in Bewunderung dessen, was sie an jenen Meistern begriffen, was im Wesentlichen aber doch nur das Endliche ihres Schaffens war, die kunstreiche Durchbildung der Form. Aber diese erstarrte, indem der Geist daraus entwichen war, das bedeutsame Stimmengewebe wurde ein trockenes Geflecht magerer Contrapunktmelodien; und wenn man, in Nachahmung des Bach'schen Stils, überall mit Fugen und Contrapunkten kommen zu müssen glaubte, so war dies doch nur ein Schein von Stilobjectivität, ein blos äusserliches Zugeständniss an das, was man für das Wesentliche des Kirchenstils ansah, während man zugleich fleissig bei der Oper zu Gast ging. Die protestantische Kirchenmusik war völlig durchkältet vom Rationalismus, die katholische war ein Gemisch von Sinnlichkeit, Mysticismus und halbtheatralischem Mess- und Altargepränge in ganz stabil gewordenen Formen. Auch auf die besseren Kirchenwerke jener Zeit bis Beethoven näher einzugehen ist unerspriesslich; selbst Haydn's und Mozart's Kirchensachen haben ihre Aufgabe damit erfüllt, dass sie den Anschauungen ihrer Zeit entsprachen, wiewohl Mozart im *Requiem* bewies, dass er auch tieferen religiösen Gefühlen zugänglich sei und für das Unnennbare, was beim Ahnen des Todes seine Seele bewegte, einen wenn auch nicht mehr überall kirchlichen, so doch ungemein edlen und musikalisch bedeutenden Ausdruck zu finden wusste." Diesem Schwanken zwischen Kirchlichem und Weltlichem machte Beethoven mit seiner grossen D-dur-Messe ein Ende; zwar nicht im Sinne einer Wiederherstellung des alten, echten Kirchenstils, dessen charakteristische Eigenschaft, leidenschaftslose Objectivität man hier so wenig finden wird, wie in den übrigen Werken aus der dritten Schaffens-Periode des Meisters, wohl aber, indem er die so lange gemissbrauchte Form zum ersten Mal wieder mit einem durchaus wahr und tief-religiös empfundenen Inhalt erfüllte, und den geheimnissvoll-erhabenen Sinn des Textes mit voller Gemüthswärme erfasste und in Tönen wiedergab.

Wohl in keinem Werke Beethoven's zeigt sich die seit der französischen Revolution veränderte Stellung des Menschen zu seinen höchsten Idealen deutlicher, wie in dieser Messe. In der

[1]) A. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte S. 598.

sogenannten Aufklärungs-Epoche geboren und aufgewachsen, hatte Beethoven, wie die meisten ideal angelegten Naturen seiner Zeit, den inneren Zusammenhang mit dem katholischen Dogma verloren und sich auf einem seinem individuellen Bedürfniss entsprechenden Wege der Gottheit zu nähern gesucht. Dass er nichts weniger als ein Atheist war, wie ihn Haydn einmal genannt haben soll,[1] dass er vielmehr den Verkehr mit einem persönlichen Gotte als eine Nothwendigkeit empfand und dieser jederzeit zu gehorchen bereit war, beweist seine Gewohnheit, in Augenblicken des Leidens oder der Versuchung kurze Gebete aufzuschreiben, deren nicht wenige erhalten sind; die besondere Art seiner Gottesanschauung aber lernen wir aus den nach Schiller („Die Sendung Moses") auf einer alten Bildsäule der Isis gefundenen Sätzen kennen, die Beethoven eigenhändig abgeschrieben unter Glas und Rahmen neben seinem Schreibtisch angebracht hatte: „Ich bin, was da ist". „Ich bin alles, was ist, was war, was sein wird; kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben". „Er ist einzig und von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig". Die Sehnsucht nach einem Vermittler zwischen Gott und dem Menschen ist bei der in diesen Sätzen ausgesprochenen deistischen Anschauungsweise freilich so gut wie ausgeschlossen, und da sich überdies in Beethoven's Aufzeichnungen keinerlei darauf bezügliche Andeutung gefunden hat, so darf man annehmen, dass er an die Sendung eines solchen nicht glaubte.

Hiermit nun ist Beethoven's Stellung zum Messtext genügend bezeichnet; nicht als gläubiger Katholik trat er an denselben heran, um ihn bis in's Einzelne zu durchdringen und musikalisch zu interpretiren, wohl aber fand er in ihm den allgemeinen Ausdruck der religiösen Gefühle, die ihn bewegten, und diese mit aller Eindringlichkeit und Innigkeit auszusprechen, setzte er seine ganze Kraft ein. Schindler behauptet, er habe den Meister während der langen Zeit seines Verkehrs mit ihm niemals in einem ähnlichen Zustande der Erden-Entrücktheit gesehen, wie beim Entstehen der Missa solemnis,[2] und in der That

[1]) Vielleicht hat Beethoven gelegentlich durch ein Scherzwort Anlass gegeben, den Strenggläubigen verdächtig zu werden. So erzählt Moscheles, der 1814 in Wien die Anfertigung des Clavierauszuges des „Fidelio" übernommen hatte: „Unter das letzte Stück hatte ich „Fine mit Gottes Hilfe" geschrieben. Beethoven war nicht zu Hause, als ich es hintrug; und als er es mir zurückschickte, stand darunter: „O Mensch hilf Dir selber." (Moscheles a. a. O. I. 18).

[2]) Schindler, I. 270.

hat sich seine Phantasie hier zu einer Höhe der Begeisterung emporgeschwungen, die vor ihm kein Tondichter, selbst nicht Bach in seiner H-moll-Messe erreicht hat. Es ist, als habe Beethoven den letzten „peinlich zu tragenden“ Erdenrest abgeschüttelt, als er für die verschiedenen in den heiligen Worten ausgedrückten Empfindungen, für die tiefe Zerknirschung des *Kyrie* wie für den hellen Jubel des *Gloria*, für den feierlichen Ernst des *Credo* wie für die schwärmerische Inbrunst des *Benedictus* und des *Agnus Dei*, jene Töne fand, die, an keine confessionellen Bedingungen geknüpft, sich geradesweges an das Menschenherz wenden, um es mit unwiderstehlich sanfter Gewalt vom Zeitlichen ab zur Betrachtung der ewigen Dinge zu lenken. Und wenn man behaupten darf, dass kein gläubiges oder glaubensbedürftiges Gemüth bei den Klängen der Missa solemnis ungerührt und ungetröstet bleiben wird, so kann man ihr auch einen Platz unter den epochemachenden Werken der kirchlichen Kunst nicht streitig machen, obwohl sie mit ihrem häufig hochgesteigerten Ausdruck der Leidenschaft als Kirchenmusik im strengen Sinne des Wortes nicht gelten darf, wie sie auch im Stil von den früheren Werken dieser Gattung vollständig abweicht.

Die Meinung, dass sich die Kirchenmusik wesentlich durch Idealität, durch die Fähigkeit, das Gemüth zu reinigen und zu erheben von der weltlichen Musik unterscheide, kann nicht schlagender widerlegt werden als durch einen Vergleich der D-dur-Messe Beethoven's mit seiner neunten Symphonie, denn diese zeigt sich, hinsichts der genannten Eigenschaften und Wirkungen mit der Messe völlig auf gleicher Stufe. Erwägt man, dass zwischen der letzten Symphonie des Meisters und dieser ein Zeitraum von zehn Jahren liegt, so begreift man, dass Beethoven in ihr etwas an Grossartigkeit und Tiefe alle früheren Symphonien Ueberragendes hat schaffen wollen und schaffen können, gleichsam eine erschöpfende Darstellung der grossen Menschheits-Tragödie, von welcher die übrigen nur einzelne Episoden zum Inhalt haben. Der Versuch, die Fülle der im Verlaufe dieses Riesenwerkes uns bestürmenden, fast übermenschlich mächtigen Eindrücke in Worte zu fassen, ist um so gewagter, als gerade hier die der Instrumentalmusik eigenthümliche Aufgabe, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist, auf's Vollständigste gelöst; annähernd jedoch ist dieser Versuch Richard Wagner gelungen, in seinem gelegentlich der 1846 zu Dresden von ihm veranstalteten Auf-

führung des Werkes verfassten Programme,[1]) bei welchem ihm die Worte, mit denen Goethe in seinem Faust die inneren Erlebnisse des strebenden, irrenden, erlösungsbedürftigen Menschen schildert, als Leitfaden im dunkeln Reiche der Töne dienen. Ein im grossartigsten Sinne aufgefasster Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt, liegt, wie Wagner meint, dem ersten Satze zu Grunde, dessen Hauptthema, das gleich anfangs wie aus einem unheimlich bergenden Schleier nackt und mächtig heraustritt, durch die Worte Goethe's:

Entbehren sollst du! Sollst entbehren!

übersetzt werden könnte. Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes, der bis in die Mitte des Satzes sich zu einem offenen Kampfe mit dem Gegner steigert, in welchem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampfe wieder nachlässt. In einzelnen Lichtblicken vermögen wir das wehmüthig süsse Lächeln des Glückes zu erkennen, das uns zu suchen scheint, nach dessen Besitz wir ringen und von dessen Erreichen uns jener tückisch mächtige Feind zurückhält, mit seinem mächtigen Flügel uns umschattend, so dass uns selbst der Blick auf jene ferne Huld getrübt wird und wir in finsteres Brüten zurücksinken, in jenen anhaltenden Zustand gänzlicher Freudlosigkeit, den Goethe mit den Worten bezeichnet:

Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf,
Ich möchte bittre Thränen weinen,
Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf
Nicht einen Wunsch erfüllen wird, nicht einen!

Eine wilde Lust ergreift uns sogleich mit den ersten Rhythmen des zweiten Satzes: eine neue Welt, in die wir eintreten, in der wir fortgerissen werden zum Taumel, zur Betäubung; es ist, als ob wir, von der Verzweiflung getrieben, vor dieser flöhen, um in steten, rastlosen Anstrengungen ein neues, unbekanntes Glück zu erjagen, da das alte, das uns sonst mit seinem fernen Lächeln bestrahlte, uns gänzlich entrückt und verloren gegangen zu sein scheint — den Worten Faust's entsprechend:

[1]) R. Wagner, Ges. Schriften II. 75.

Von Freude sei nicht mehr die Rede,
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuss!
Lass in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungenen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuss,
Gelingen und Verdruss
Mit einander wechseln, wie es kann,
Nur rastlos bethätigt sich der Mann!

Mit dem jähen Eintritte des Mittelsatzes eröffnet sich uns plötzlich eine jener Scenen irdischer Lust und vergnüglichen Behagens: eine gewisse derbe Fröhlichkeit scheint in dem einfachen, oft wiederholten Thema sich auszusprechen, Naivität, selbstzufriedene Heiterkeit, und wir sind versucht, an Goethe's Bezeichnung solch' bescheidener Vergnüglichkeit zu denken:

Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest.
Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht Jeder sich im engen Zirkeltanz.

Solch' unbeschränkte Heiterkeit als das Ziel unseres rastlosen Jagens nach Glück und edelster Freude anzuerkennen, sind wir aber nicht gestimmt; unser Blick auf diese Scene umwölkt sich, wir wenden uns ab, um uns von Neuem jenem rastlosen Antriebe zu überlassen, der uns mit dem Drängen der Verzweiflung unaufhaltsam vorwärts jagt, um das Glück anzutreffen, das wir, ach! so nicht antreffen sollen.

Ganz anders sprechen im dritten Satze die Töne zu unserem Herzen. Wie rein, wie himmlisch besänftigend lösen sie den Trotz, den wilden Drang der von Verzweiflung geängsteten Seele in weiche, wehmüthige Empfindung auf! Es ist, als ob uns Erinnerung erwache, Erinnerung an ein früh genossenes reinstes Glück:

Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuss
Auf mich herab, in ernster Sabbathstille;
Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuss.

Mit dieser Erinnerung kommt uns auch wieder jene süsse Sehnsucht an, die sich so schön in dem zweiten Thema dieses Satzes ausspricht, welchem wir nicht ungeeignet Goethe's Worte unterlegen könnten:

Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich, durch Wald und Wiesen hinzugehn,
Und unter tausend heissen Thränen
Fühlt' ich mir eine Welt entstehn.

Ist auch diese Erhebung nicht frei von der Rückwirkung der durchlebten Stürme, so drängt sich doch jeder Anwandlung des alten Schmerzes sogleich neu besänftigend jene holde, zauberische Macht entgegen, vor der sich endlich, wie in letztem erlöschenden Wetterleuchten, das zertheilte Gewitter verzieht:

O, tönet fort, ihr süssen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!

Zu früh indessen glaubten wir uns von den finstern Mächten, die uns im ersten Satze bedrohten, erlöst; ein greller Aufschrei als Uebergang zum vierten Satze versetzt uns aufs Neue in jene düstere und hoffnungslose Stimmung, die Faust mit den Worten ausspricht:

Aber ach, schon fühl' ich, bei dem besten Willen,
Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen.
Welch' holder Wahn, — doch ach, ein Wähnen nur!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt —
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?

Zugleich zeigt die Musik einen wesentlich veränderten, entschieden sprechenderen Charakter: sie verlässt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kund giebt; der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Nothwendigkeit mit diesem erschütternden Recitativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt, und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome, die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. Es erscheint dies wie der letzte Versuch, durch In-

strumentalmusik allein ein sicheres, festbegrenztes und untrübbares freudiges Glück auszudrücken: das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück, und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr. Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sicheren Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen, und wir wissen nicht, ob wir mehr die kühne Eingebung oder die grosse Naivität des Meisters bewundern sollen, wenn er diese Stimme den Instrumenten zurufen lässt:

„Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst
uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“ [1])

Mit diesen Worten wird es Licht in dem Chaos; ein bestimmter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von dem beherrschten Elemente der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhaltendes höchstes Glück erscheinen muss:

Freude, schöner Götterfunken,
 Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken
 Himmlische, dein Heiligthum!

Ein anderer Prometheus, die Hände zum Himmel reckend, um Strahlen göttlichen Feuers herabzuholen und der in Finsterniss befangenen Menschheit Licht und Wärme zu spenden, musste Beethoven auch die Strafe erleiden, die seinen geistigen Ahnherrn getroffen: inmitten des höchstens Aufschwunges erblicken wir ihn gefesselt — gefesselt durch die Unzulänglichkeit der ihm zum Ausdruck seiner himmelstürmenden Gedanken zu Gebote stehenden musikalischen Mittel. Noch weit störender als in Beethoven's früheren Vocalwerken, deren Wirkung er noch durch Hören einigermaassen controliren konnte, tritt in der Missa solemnis und der neunten Symphonie das Missverhältniss zwischen der Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme

[1]) Wie Schindler erzählt (II. 55) hat sich Beethoven lange geplagt, einen geeigneten Modus zur Einführung der Schiller'schen Ode zu finden. Als Schindler eines Tages zu ihm in's Zimmer trat, rief ihm der Meister entgegen „Ich hab's, ich hab's!“ und hielt ihm das Skizzenheft vor, wo notirt stand: „Lasst uns das Lied des unsterblichen Schiller singen“, worauf eine Solostimme unmittelbar den Hymnus „An die Freude“ begann.

und den Absichten des Componisten zu Tage. Wenn z. B. dort der Sopran bei den Worten *Et vitam venturi saeculi* mit dem zweigestrichenen *B* frei einsetzt, oder am Schluss, nach stundenlanger Anstrengung, im *Dona nobis pacem* das *A* (ebenfalls frei einsetzend) mehrere Takte aushält, so ist die Wirkung, auch unter den günstigsten Umständen, eine peinliche; ebenso in der Symphonie, beim freien Einsatz der Bässe auf dem hohen *F* zu den Worten „Brüder, überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen" und ihrem Verweilen auf dieser Note mehrere Takte hindurch in langsamem Tempo. Aber auch die Instrumente, früher die willigen Dolmetscher der Gedanken des Meisters, versagen ihm jetzt, besonders in der Symphonie, häufig den Dienst. Hier geben wir noch einmal R. Wagner das Wort, der sich in seiner Abhandlung „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's"[1]) ebenso verständnissvoll über die technische Seite des von ihm über Alles geliebten Werkes ausspricht, wie wir ihn vorhin die geistige haben beleuchten sehen. Zunächst macht er im Allgemeinen darauf aufmerksam, in welche eigenthümliche Lage Beethoven bezüglich der Instrumentation seiner Orchesterwerke gerathen ist, da er ganz nach denselben Annahmen von der Leistungsfähigkeit des Orchesters instrumentirte, wie seine Vorgänger Haydn und Mozart, während er im Charakter seiner musikalischen Conceptionen undenklich weit über diese hinausging. Man darf behaupten, Haydn und Mozart kam nie ein musikalischer Gedanke an, der nicht von selbst sich sogleich in ihrem Orchester ausgedrückt hätte. Hier war volle Congruenz: Das Tutti mit Trompeten und Pauken (mit rechter Wirksamkeit nur in der Tonica anzuwenden), der Quartettsatz der Streichinstrumente, die Harmonie, oder das Solo der Bläser, mit dem unabänderlichen Duo der Waldhörner — diese bildeten die feste Grundlage, nicht nur des Orchesters, sondern auch des Entwurfes von Orchestercompositionen. Während nun bei den Werken dieser Meister die nöthige Deutlichkeit der Ausführung in dem verwendeten Organismus des Orchesters gewährleistet ist, kann dieselbe bei der Wiedergabe Beethoven'scher Orchesterwerke einzig durch die bis in das Virtuosenhafte gehende musikalisch geniale Leistung der einzelnen Instrumentisten und ihres Dirigenten ermöglicht werden, und um diesem Uebelstande abzuhelfen, empfiehlt Wagner sich der Vortheile zu bedienen, welche das heutige, von Beethoven zwar nicht gekannte aber doch ge-

[1]) Ges. Schriften IX. 275.

ahnte Orchester bietet. Die von ihm vorgeschlagenen Aenderungen betreffen zum Theil diejenigen Fälle, in welchen Beethoven, wenn seine melodische Intention ihn über den Umfang des Instrumentes hinaustrieb, auf das fast kindlich ängstliche Auskunftsmittel verfallen ist, die darüber liegende Note durch einen Hinabsprung in die tiefere Octave ausführen zu lassen,[1]) und hierdurch unbesorgt den melodischen Gang zu unterbrechen, ja geradeswegs missdeutlich zu machen, wie z. B. im grossen *Fortissimo* des zweiten Satzes der neunten Symphonie, wo er, gewohnt, in seinen Symphonien die Violinen nicht über das dreigestrichene *A* hinaus zu schreiben, den ersten Violinen folgenden Gang giebt:



anstatt sie, wie es heutzutage jeder Geiger mit Leichtigkeit ausführt, dem Gange der Oboen und Clarinetten entsprechend spielen zu lassen:



Weiter schlägt Wagner vor, dass man sich der wichtigen Errungenschaft des nach-Beethoven'schen Orchesters, der Ventil-Hörner und -Trompeten da bediene, wo Beethoven, der nur Natur-Hörner und -Trompeten kannte, durch lückenhaft eingeführte Naturtöne die Deutlichkeit des Thema weit eher gestört als gefördert hat, wo er sich genöthigt sah, in entfernten Tonarten die Blechinstrumente plötzlich abbrechen, oder auch in grellen einzelnen Tönen, wie sie gerade die Natur der Instrumente einzig darbot, von der Melodie wie von der Harmonie ableitend, mitwirken zu lassen.

Bezüglich der zahlreichen Beispiele, an welchen Wagner die Vortheile der von ihm empfohlenen Aenderungen anschaulich

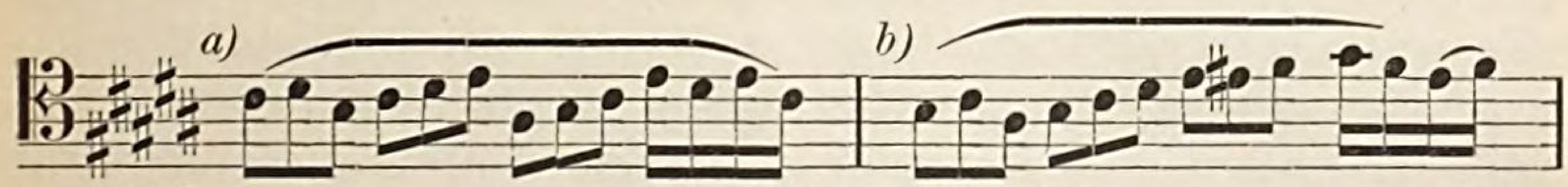
[1]) Auch in seinen Claviercompositionen sucht sich Beethoven auf diese Weise zu helfen, wenn, wie nicht selten, der verhältnissmässig geringe Umfang der damaligen Tastatur dem Fluge seiner Phantasie Schranken setzte.

macht, müssen wir den Leser auf die Quelle verweisen. Hier sei nur noch der äusserst schwierigen, fast immer verunglückenden Stelle des Solo-Quartetts der Sänger im Finale der neunten Symphonie gedacht, für welche Wagner eine radicale Abhilfe verlangt. „Die Verhinderung einer reinen und schönen Wirkung dieses Satzes“ behauptet er ganz richtig „liegt hier in der Tenorstimme, die durch eine unzeitig eintretende figurirte Bewegung einerseits die Deutlichkeit des Gesammtvortrages beeinträchtigt, andererseits aber eine unter allen Umständen ermüdende Aufgabe sich zugetheilt sieht, welcher sie nach jedem Gesetze einer zweckmässigen Respiration nicht entsprechen kann, ohne in ein beängstigendes Abmühen zu gerathen. Betrachten wir diese Stelle näher, so löst sich vom Eintritte des Quartsextaccordes, mit der Vorzeichnung H-dur (S. 264 der Partitur) der fesselnde melodische Gehalt derselben in einen figurirten Gang des Sopranes auf, welchen, nach der Tiefe zu abwechselnd, Alt, Tenor und endlich Bass, mit freier Imitation fortsetzen. Denken wir uns die diesen melodischen Gang nur begleitenden Stimmen hinweg, so vernehmen wir die Intention des Meisters deutlich folgendermaassen sich ausdrücken:

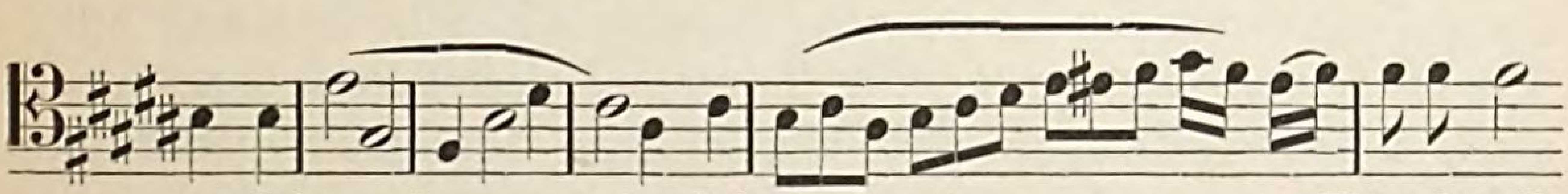


Nun secundirt aber bereits im zweiten Eintritte der Tenor dem figurirten Gange des Altes vollständig in Sexten und Terzen, wodurch sein darauf im dritten Takte mit der Fortsetzung der Melodie erfolgender Eintritt nicht nur seine Bedeutung, sondern

auch seine Wirkung auf das von ihm zuvor bereits zur Aufmerksamkeit auf ihn gelenkte Gehör verliert, welches jetzt des Anreizes verlustig geht, den hier die im Tenor wiedererscheinende melismische Figur des Sopranes gewähren soll. Nicht nur aber, dass die melodische Intention hierdurch undeutlich wird, sondern dass der Tenorist die zwei figurirten Takte hinter einander nicht mit der Sicherheit bewältigen kann, wie ihm dies mit der Figur des zweiten Taktes allein durchaus unschwer fallen würde, schadet der Wirkung dieser herrlichen Stelle. Ich habe mich daher, nach reiflicher Ueberlegung, entschlossen, dem Tenor künftighin die seinem Haupteintritte *(b)* vorangehende, in der Secundirung der Altstimme bestehende schwierige Figuration *(a)*:



zu ersparen, indem ich ihm nur die wesentlichen harmonischen Noten derselben zutheile; demgemäss er dann so singen würde:



und bin überzeugt, dass jeder Tenorist, der sich bisher mit dieser Stelle erfolglos abquälte, nun desto schöner den ihm wirklich gehörenden melodischen Gang vortragen wird.“

Ein näheres Eingehen auf die im Vorliegenden erörterte Frage schien aus zwei Rücksichten geboten: einmal, um zu beweisen, dass Aenderungen in den Partituren auch des grössten Meisters nicht principiell zu verwerfen sind, und in keiner Weise, wie es von Seiten oberflächlicher Kritiker geschehen ist — unter denen sogar ein mit dem Orchester so vertrauter Componist wie Charles Gounod — mit dem „Uebermalen werthvoller alter Bilder“ verglichen werden können, wenn es sich, wie hier, augenscheinlich um eine *restitutio in integrum* der Intention des Meisters handelt. Sodann aber zeigt uns die Betrachtung der in Beethoven's Orchesterwerken zur Erscheinung kommenden Incongruenz der Gedanken und der zu ihrem Ausdruck verwendeten Mittel, gegenüber der völligen Harmonie beider in zahlreichen anderen seiner Arbeiten, die merkwürdige Doppel-

stellung des Componisten als Vertreter der classischen und romantischen Tonkunst in einer Person. Hiermit erst ist der richtige Standpunkt für seine Beurtheilung gewonnen, und statt an der für Beethoven's Stil angenommenen Dreitheilung festzuhalten, wird man mit Riehl nur noch „die beiden Beethoven"[1] bestehen lassen, von denen der eine den Anhängern der Classicität, der andre den Jüngern der modernen Romantik als der echte gilt. Dass Beethoven in der That die romantische Epoche der deutschen Musik eröffnet hat, kann keinem Zweifel unterliegen; denn welcher spätere Vertreter derselben hätte jene Sehnsucht nach unerreichbaren Idealen, jenes Streben über die Schranken des Irdischen hinaus, die die romantische Richtung der Kunst wesentlich bestimmt haben, leidenschaftlicher empfunden und deutlicher ausgesprochen als er? In welchen Werken der späteren, eigentlichen Romantiker zeigte sich der so ganz und gar unclassische Zwiespalt zwischen dem Wollen und dem von äusserlichen, materiellen Bedingungen abhängigen Vollbringen so unverkennbar, wie in denen seiner letzten Periode? Aber der Sinn für classisches Maass und Formvollendung war bei ihm zu weit entwickelt, als dass er die Gefahr des sich-Versenkens in die geheimnissvollen Tiefen der absoluten Musik verkannt hätte. Mit Herder empfand er die Trennung des Tones vom Worte als „eine für das unbewehrte menschliche Geschlecht gefährliche Scheidung; denn Musik ohne Worte setzt uns in ein Reich dunkler Ideen; sie weckt Gefühle auf, jedem nach seiner Weise, Gefühle, wie sie im Herzen schlummern, die im Strom oder in der Fluth künstlicher Töne ohne Worte keinen Wegweiser oder Leiter finden"[2] — und wie die heilige Cäcilia Raphael's den Blick von den zerbrochen am Boden liegenden Instrumenten ab und hinauf wendet, von wo der beseligende Klang der menschlichen Stimme an ihr Ohr schlägt, so wird auch ihm im Augenblick höchster Gefahr das erlösende Wort zum Rettungsanker. So aufgefasst ist die Einführung des vocalen Elementes im Schluss-

[1]) S. dessen gleichnamige Abhandlung. „Musikalische Charakterköpfe" III. 1.

[2]) Herder „Zur schönen Literatur und Kunst" XVI. 33. — Dieselbe Ansicht vom Wesen der Instrumentalmusik spricht Tieck im Hinblick auf Beethoven's Symphonien aus: „In diesen Symphonien vernehmen wir aus dem tiefsten Grunde heraus das unersättliche, aus sich verirrende und in sich zurückkehrende Sehnen, jenes unaussprechliche Verlangen, das nirgend Erfüllung findet, und in verzehrender Leidenschaft sich in den Strom des Wahnsinns wirft, nun mit allen Tönen kämpft, bald überwältigt, bald siegend aus den Wogen ruft, und Rettung suchend tiefer und tiefer sinkt."

satz der neunten Symphonie ebenso charakteristisch für Beethoven's Entwickelung wie kunstgeschichtlich bedeutungsvoll: ein Warnungszeichen und Mahnruf für diejenigen, welche dem grössten aller Instrumentalcomponisten auf dem in seiner letzten Lebensperiode eingeschlagenen Wege gefolgt sind.

Die Messe wie die Symphonie waren längst beendigt, ohne dass sich für Beethoven Aussicht bot, sie öffentlich zu Gehör zu bringen. Der Kunstgeschmack der Wiener war in den letzten Jahren merklich gesunken; bei ihnen, wie überall, war nach den ungeheuren Anstrengungen und Aufregungen der Napoleonischen Zeit ein Zustand der Erschöpfung eingetreten, der sich auch auf musikalischem Gebiete geltend machte, und dem es zum Theil zuzuschreiben ist, dass dasselbe Publicum, welches Jahrelang treulich zu Beethoven gehalten hatte, sich ohne langes Besinnen der eben jetzt durch Rossini mit neuen Reizen ausgestatteten italienischen Oper zuwandte. In Anbetracht dieser für ihn und seine Kunst durchaus ungünstigen Verhältnisse, und da überdies die Zahl seiner persönlichen Freunde in Folge verschiedener Umstände beträchtlich zusammengeschmolzen war, verfiel Beethoven darauf, behufs Aufführung dieser seiner neuesten Werke sich auswärts Rath zu suchen, und wandte sich deswegen an den Intendanten des Berliner Hoftheaters, Grafen Brühl, mit dem er kurz zuvor wegen einer für Berlin zu componirenden Oper — der schon erwähnten „Melusine“ von Grillparzer — in Unterhandlung getreten war. Kaum war jedoch sein Plan in Wien bekannt geworden, als eine grosse Zahl angesehener Musikfreunde, beschämt bei dem Gedanken, ihre Pflichten gegen den heimischen Meister vergessen zu haben, sich vereinigten, und ihm eine in den ehrerbietigsten Ausdrücken abgefasste Adresse überreichten, mit der Bitte, seine neuesten Werke zuerst in Wien zur Aufführung zu bringen. In Folge dessen willigte Beethoven ein, eine „Akademie“ zu veranstalten, und nach Beseitigung zahlloser, meist vom Componisten selbst geschaffener Hindernisse konnte dieselbe am 7. Mai 1825 stattfinden.

Die Leitung hatte der Capellmeister Umlauf übernommen, da sich Beethoven bei einem letzten Directions-Versuche im Jahre 1822 hatte überzeugen müssen, dass seine Taubheit ihn dazu völlig unfähig machte.[1]) Das Programm bestand aus der

[1]) Die anschauliche und ergreifende Darstellung jenes Vorfalls aus der Feder Schindler's (II. 10) zeigt uns den beklagenswerthen Künstler in einem jener seltenen Momente, wo auch ihn einmal seine Standhaftigkeit verliess und

Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“ (Op. 124), dem *Kyrie*, *Credo*, *Agnus* und *Dona* der Messe, — deren Aufführung nur durch besondere Anstrengungen der Freunde des Componisten ermöglicht wurde, da die Censur den Gebrauch eines kirchlichen Textes im Theater beanstandet hatte — und der neunten Symphonie. Die Ausführung dieser Werke war eine über alle Erwartung gelungene; nicht nur das Orchester bewährte seine schon so oft erprobte Fähigkeit, verständnissvoll auf Beethoven's Absichten einzugehen, auch dem Chor und den Solosängern gelang es, wiewohl sie seit Jahr und Tag durch den Einfluss der Rossini'schen Oper verweichlicht waren, mit Aufbietung aller Kräfte die ihnen vom Componisten zugemutheten unerhörten Schwierigkeiten siegreich zu überwinden. Die Begeisterung der Ausführenden übertrug sich auf das Publicum, welches sich bei dieser festlichen Veranlassung aus seiner Lethargie herausgerissen und das Theater bis auf den letzten Platz gefüllt hatte. Den Höhepunkt erreichte der Enthusiasmus am Schlusse des Con-

er der Last seines Unglücks zu erliegen schien. „Man hatte nach achtjähriger Pause den Fidelio wieder aufgenommen, und Beethoven hatte trotz Abrathens seiner Freunde beschlossen, die erste Vorstellung zu dirigiren; allein schon bei der Anfangs-Nummer, dem Duett zwischen Marcelline und Jacquino, erwies es sich, dass er von dem was auf der Bühne vorging, nichts hörte. Nach wiederholten Unterbrechungen wurde es evident, dass unter diesen Umständen ein vollständiges Misslingen unvermeidlich sei. Wie, in welcher Weise aber sollte man den Meister von der harten Nothwendigkeit, zurückzutreten, verständigen? Weder der Administrator Duport, noch Umlauf wollten das betrübende Wort aussprechen: Es geht nicht, entferne dich, du unglücklicher Mann: Beethoven, auf seinem Sitze bereits unruhig geworden, wendete sich bald nach rechts, bald nach links, die Gesichter erforschend, was es denn für ein Hinderniss gebe. Dumpfes Schweigen überall. Da rief er nach mir, und reichte mir sein Taschenbuch mit der Deutung, aufzuschreiben, was es gebe. Ich schrieb eiligst ungefähr die Worte: „Ich bitte nicht weiter fortzufahren, zu Hause das Weitere.“ Im Nu sprang er in das Parterre hinüber und sagte blos: „Geschwinde hinaus.“ Unaufhaltsam lief er seiner Wohnung zu, Pfarrgasse, Vorstadt Laimgrube. Eingetreten, warf er sich auf das Sopha, bedeckte mit beiden Händen das Gesicht, und verblieb in dieser Lage, bis wir uns an den Tisch setzten. Aber auch während des Mahls war kein Laut aus seinem Munde zu vernehmen; die ganze Gestalt das Bild der tiefsten Schwermuth und Niedergeschlagenheit. Dieser Novembertag hatte in der langen Reihe meiner Erlebnisse mit dem gewaltigen Manne nicht seines Gleichen. Was auch ungünstige Verhältnisse und Umstände Widerwärtiges, Geist und Gemüth Störendes gebracht, ich sah den Meister bisher nur momentan verstimmt, wohl auch zuweilen niedergebeugt. Alsbald konnte man ihn wieder ermannt, den Kopf stolz erhoben, nach gewohnter Weise fest und stramm einherschreiten und in der Werkstätte seines Genius rüstig walten sehen, als wäre nichts vorgefallen. Von der Einwirkung dieses Schlages aber hat er sich nie mehr ganz erholt.“

certs beim Erscheinen des Componisten, der, ohne von dem Beifallsjubel etwas zu hören, längere Zeit mit dem Rücken gegen den Zuschauerraum gestanden, bis eine der Solosängerinnen (Fräulein Unger, später Unger-Sabatier) den guten Gedanken hatte, ihn dem Publicum zuzuwenden und ihn auf die Hüte und Tücher schwenkende Menge aufmerksam zu machen.

Dass die Wiener Musikfreunde sich bei dieser Gelegenheit fähig zeigten, in einer Zeit geistiger Entnervtheit doch im rechten Momente mit aller Wärme für das künstlerisch Erhabenste und Edelste einzutreten, ist im Lande der „Phäaken", wie Beethoven seine Mitbürger geringschätzig zu bezeichnen pflegte, gewiss eine ebenso überraschende wie erfreuliche Erscheinung; und wenn dieselbe auch eine vereinzelte blieb, wenn auch in Wien wie im übrigen Deutschland noch geraume Zeit vergehen sollte, bis man diese wunderbaren Schöpfungen in ihrem ganzen Umfange würdigen lernte — die *Missa solemnis* kam erst zwanzig Jahre später, gelegentlich der Enthüllung von Beethoven's Standbild in Bonn, unter Spohr's Leitung, die neunte Symphonie aber erst durch die vorhin erwähnte, 1846 von R. Wagner in Dresden veranstaltete Aufführung zu allgemeiner Anerkennung — so ist dies kein Grund, die Aufrichtigkeit der an jenem denkwürdigen Tage kundgegebenen Begeisterung zu bezweifeln; die Presse, welche derselben Ausdruck gab, darf im vorliegenden Falle ebensogut als das unverfälschte Organ der öffentlichen Meinung gelten, wie damals, als sie sich in kühler, skeptischer Weise über Beethoven's Erstlingswerke äusserte: „Wo soll ich Worte hernehmen" schrieb ein Wiener Musikreferent bei dieser Veranlassung „meinen theilnehmenden Lesern Bericht zu erstatten über diese Riesenwerke, und zwar nach einer, hinsichtlich der Gesangpartie wenigstens noch keineswegs genugsam abgerundeten Production, wozu auch die stattfindenden drei Proben bei so aussergewöhnlichen Schwierigkeiten nicht hinreichten, mithin auch weder von einer imponirenden Gesammtkraft, noch von einer gehörigen Vertheilung von Licht und Schatten, vollkommener Sicherheit der Intonation, von feineren Tinten und nüancirtem Vortrag eigentlich die Rede sein konnte. Und dennoch war der Eindruck unbeschreiblich gross und herrlich, der Jubelruf enthusiastisch, welcher dem erhabenen Meister aus voller Brust gezollt wurde, dessen unerschöpfliches Genie uns eine neue Welt erschloss, nie gehörte, nie geahnte Wundergeheimnisse der heiligen Kunst entschleierte!"

Zum grossen Leidwesen Beethoven's, dessen Streben nach Vergrösserung seiner Einnahmen mit zunehmenden Jahren zu einer Art Passion geworden war, stand der pecuniäre Erfolg dieses Concerts hinter dem künstlerischen weit zurück, in Folge dessen der Plan einer Reise in's Land der Guineen wieder einmal ernstlich vom Meister erwogen wurde. Diesmal waren es die verwickelten Familienverhältnisse, die seine Ausführung vereitelten, namentlich die Sorge um den Neffen, dessen Verhalten Alles zu wünschen übrig liess,[1]) was auf Beethoven's Stimmung nicht weniger nachtheilig wirkte als auf seine Gesundheit. Er war auch die Veranlassung, dass sich der Meister entschloss, im Herbst 1826 mehrere Wochen auf dem Landgute seines ihm wenig sympathischen Bruders Johann, in Gneixendorf bei Krems an der Donau zuzubringen, ein unheilvoller Entschluss, denn die dortige mangelhafte Verpflegung, noch mehr aber die Aufregungen, welche man ihm bereitete, wurden die Ursachen der Krankheit, von der er nicht wieder genesen sollte. Aus einer auf der Heimreise hinzugetretenen Unterleibserkältung entwickelte sich kurz nach seiner Rückkehr die Bauch-Wassersucht, deren Symptome bald so entschieden hervortraten, dass eine Punction vorgenommen werden musste. Die Schmerzen dieser Operation, welche im weiteren Verlaufe der Krankheit noch mehrere Male wiederholt wurde, trug Beethoven mit Standhaftigkeit. In den Stunden verhältnissmässigen Wohlbefindens beschäftigte er sich eifrig mit Compositionsplänen, namentlich mit dem einer zehnten Symphonie, las in den Werken Händel's, die man ihm in vierzig Foliobänden von London aus als Geschenk gesandt hatte, und liess sich neu-erschienene Compositionen zeigen, darunter die Gesänge von Franz Schubert, von dem er bei dieser Gelegenheit gesagt hat „Wahrlich, in dem Schubert wohnt der

[1]) Er hatte 1824 die Universität bezogen, um Philologie zu studiren, für welche er besonders begabt war, jedoch seine Studien so nachlässig betrieben, dass er auf die Fortsetzung dieser Laufbahn verzichten musste. Nach einigen ebenso erfolglosen Bemühungen, sich zum Kaufmannsstande vorzubereiten, machte er einen Selbstmordversuch, in Folge dessen er den damaligen österreichischen Gesetzen gemäss verhaftet und für einige Zeit einer geistlichen Besserungsanstalt übergeben wurde. Als er aus dieser entlassen war, musste der in seinen liebsten Hoffnungen getäuschte Vormund zufrieden sein, ihn als Cadetten in einem Infanterie-Regiment unterzubringen, wozu ihm der Feldmarschall Freiherr von Stutterheim behülflich war, dem dann Beethoven aus Dankbarkeit das Cis-moll-Quartett Op. 131 widmete. Schliesslich soll, wie Schindler (II. 133) berichtet, aus dem wenig hoffnungsvollen Jüngling doch noch ein achtbarer Familienvater geworden sein.

göttliche Funke". Sich selbst schöpferisch zu bethätigen hinderte ihn die zunehmende Schwäche — das Finale des B-dur-Quartetts Op. 130, welches er in Gneixendorf geschrieben hatte, um es, dem Wunsche des Verlegers entsprechend, an Stelle des ursprünglichen Schlusssatzes, der später als besonderes Werk veröffentlichten Fuge Op. 133, zu setzen, sollte seine letzte Arbeit bleiben. Noch mehrere Wochen widerstand sein kräftiger Körper den verheerenden Wirkungen der Krankheit, bis er am 26. März nach stundenlangem heftigem Todeskampfe während eines starken Gewitters für immer die Augen schloss.

Bei der Kunde von seinem Hinscheiden erinnerten sich die Bewohner Wien's, dass der grosse Tondichter so lange Jahre ein Stolz und eine Zierde des Vaterlandes, speciell aber ihrer Stadt gewesen war, und je mehr man sich schuldig fühlte, ihn am Schlusse seiner Laufbahn vernachlässigt zu haben, desto eifriger war man bemüht, ihm die letzten Ehren zu erweisen. Keiner, der sich jemals an seiner Kunst erhoben und begeistert hatte, schloss sich davon aus, und es ist gewiss nicht übertrieben, wenn Schindler behauptet, dass zwanzigtausend Menschen dem Sarge Beethoven's gefolgt sind. Auch die Vielen, die er bei Lebzeiten durch schroffes Benehmen verletzt hatte, fehlten nicht an seinem Grabe, denn Alle empfanden, dass neben dem Hasse und dem Misstrauen, die leider nur zu oft Macht über sein Gemüth gewannen, ein noch grösseres Maass von Menschenliebe in ihm gewohnt habe, und Alle hatten es erfahren, dass er nie gezögert, nach gewonnener besserer Einsicht die in der Hitze oder der Verblendung begangenen Fehler wieder gut zu machen. So konnte der mit den verschiedenen Seiten seines Wesens gründlich vertraute Dr. Aloys Weissenbach, Professor der Chirurgie, von ihm schreiben: „Sein Charakter entspricht ganz der Herrlichkeit seines Talents. Nie ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüth in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Willen begegnet; wäre ihm auch sonst nichts von dem Himmelreich zugefallen, als das Herz, er wäre schon dadurch Einer, vor dem gar Viele aufstehen und sich verneigen müssten. Inniglich hängt es an allem Guten und Schönen durch einen angeborenen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. Nichts in der Welt, keine irdische Hoheit, nicht Reichthum, Rang und Stand bestechen es; ich könnte hier von Beispielen reden, deren Zeuge ich gewesen bin."

Diejenige von Beethoven's Charakter-Eigenthümlichkeiten, welche für die mit ihm in Verbindung Stehenden wohl am

schwersten zu ertragen war, ist die bisweilen wenig skrupulöse Art, seine Lust am Gelderwerb zu befriedigen; erscheint er dabei auf den ersten Blick als raffinirter Speculant, so merkt man ihm doch bald jene Unkenntniss vom Werthe des Geldes an, wie sie das Genie so häufig mit dem Kinde gemein hat. Verhältnissmässig harmlos, obwohl unserm heutigen Empfinden höchst befremdlich, sind seine Versuche, aus der Dedication von Werken Geldgewinn zu ziehen, wenn er z. B., bereits auf der Höhe seines Ruhmes angelangt, bei einem englischen Freunde anfragt, vielleicht finde er Liebhaber, welchen die in London zu veröffentlichenden Werke gewidmet werden können „und von denen man auf Grund dessen ein Geschenk erwarten könnte", und auf dessen Antwort zurückschreibt: „Mit den 10 Guineen, welche für die Dedication des Trios geboten sind, bin ich zufrieden". Kaum zu entschuldigen ist dagegen seine Art, die achtbarsten Leute anzuklagen, ihn übervortheilt zu haben, wie wir es S. 227 gesehen haben und wie es sich leider noch oft genug wiederholen sollte, u. a. nach der Aufführung der neunten Symphonie, wo es seine in der Erinnerung an den gehabten Genuss noch schwelgende Umgebung auf's Peinlichste berühren musste, den Schöpfer so herrlicher Dinge in des Staubes eitlen Sorgen befangen zu sehen. Nicht mit Unrecht konnte der durch seinen Antheil an der Entstehung der letzten Quartette bekannte Fürst Galitzin schreiben: „Es thut mir leid, Ihnen es sagen zu müssen, aber in meinem Verkehr mit Beethoven habe ich die Gewissheit davon erlangt, dass seine Delicatesse nicht auf gleicher Höhe mit seinem Genie stand."

Und was war die eigentliche Ursache des unablässigen Speculirens bei dem für seine Person völlig bedürfnisslosen Künstlers? Der Wunsch, dem ungerathenen Neffen als seinem Universalerben eine möglichst grosse Summe Geldes zu hinterlassen! Wirklich belief sich Beethoven's Nachlass auf baar 7441 Gulden, welche dann der Bestimmung gemäss verwendet wurden, obwohl dadurch ein Schatten auf das Andenken des allzugrossmüthigen Testators fiel. Beethoven hatte nämlich auf seinem letzten Krankenbette an Moscheles in London die Bitte gerichtet, sich bei der dortigen philharmonischen Gesellschaft für ihn zu verwenden „weil er fürchtete, in die Lage versetzt zu werden, Mangel leiden zu müssen", dabei aber hatte er 7000 Gulden in Banknoten in einem verborgenen Fache seines Schreibtisches liegen, die er als einstiges Erbtheil seines Neffen nicht angreifen zu dürfen glaubte. Die philharmonische Ge-

sellschaft hatte nicht sobald von den „dürftigen Verhältnissen“ des Meisters gehört, als sie ein Ehrengeschenk von 100 Pfund Sterling (1000 Gulden) sandte, deren Empfang Beethoven mit enthusiastischen Danksagungen bescheinigte. Als nach seinem kurz darauf erfolgten Tode der wahre Sachverhalt in London bekannt wurde, war man dort natürlich nicht wenig überrascht und reclamirte die für den Verstorbenen bestimmt gewesene, von ihm aber noch nicht berührte Summe; da indessen die Testaments-Vollstrecker die Auszahlung beanstandeten, und die Angelegenheit nur auf dem Wege eines langwierigen Processes hätte geordnet werden können, so verzichtete die philharmonische Gesellschaft darauf, ihre gerechten Ansprüche weiter geltend zu machen.[1])

Damit die Darstellung des Menschen Beethoven nicht mit einem Misstone schliesse, sei noch einer Seite seines Charakters gedacht, welche neben den vielen erfreulichen besonders hell hervorleuchtet: die Liebe zum Vaterlande. Für deutsche Kunst und deutsches Wesen trat er mit der gleichen Wärme ein wie Mozart. Glücklicher als dieser lebte er in einer Zeit, wo Deutschland die geistigen Fesseln abgeschüttelt hatte und anfing, auf eigenen Füssen zu stehen, und dennoch fand auch er Veranlassung genug, die Lauheit zu beklagen, an der die patriotischen und nationalen Bestrebungen in Oesterreich scheiterten, die namentlich in Wien, dem damaligen Centrum des deutschen Geisteslebens, jeglichem idealen Aufschwung hinderlich war. Während des französischen Krieges liess er seine Ansichten und Empfindungen wiederholt mit einer Freimüthigkeit laut werden, die seine Umgebung beunruhigen musste. Nach der Schlacht bei Jena, als er die Nachricht von Napoleon's Sieg über die Preussen erfuhr, äusserte er: „Schade, dass ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen!“ — und bald nach der Besetzung Wien's durch die Franzosen kam es einmal zwischen ihm und seinem Freunde, dem Fürsten Lichnowsky, zu einer Scene, weil er demselben die Bitte, den bei ihm einquartierten Officieren der feindlichen Armee etwas vorzuspielen, entschieden abschlug und lieber die Gesellschaft verlassen wollte. — Seine Stellung zu den langjährigen musikalischen Unterdrückern Deutschlands, zu den

[1]) Die Einzelheiten dieses unliebsamen Handels findet man bei Moscheles (a. a. O. I. 140—175), welcher sich um die Beilegung des für ihn besonders verdriesslichen Streites mit demselben Eifer und Erfolg bemüht hat, wie zuvor um Herbeischaffung der Unterstützungssumme.

Italienern, ist schon damit angedeutet, dass er die „Zauberflöte“ für Mozart's grösstes Werk erklärte „denn hier erst habe er sich als deutscher Meister gezeigt.“[1] Uebrigens hatte er, wie schon erwähnt, keine Ursache mehr, die italienische Oper principiell zu bekämpfen, nachdem ihre Macht gebrochen war; er betheiligte sich sogar an dem Beifall, den man ihr beim Erscheinen Rossini's und namentlich der in seinem Gefolge befindlichen unvergleichlichen Gesangskräfte, so freigiebig spendete. Dass er sich von ihr abwandte, sobald er wahrnahm, wie die Sirenenklänge der Italiener seine Mitbürger von der Richtung auf das künstlerisch-Gediegene abzogen, erklärt sich hinlänglich durch seine Stellung als Patriot und als Künstler und man kann ihm nicht uncollegialisches Verhalten vorwerfen, wenn er sich weigerte, mit Rossini persönlich zusammenzutreffen, auch nachdem dieser zweimal versucht hatte, sich dem von ihm zeitweilig verdunkelten deutschen Kunstgenossen zu nähern. Einmal trug sich Beethoven sogar mit dem Gedanken, den Gebrauch der italienischen Sprache zur Bezeichnung seiner Musik aufzugeben: als 1815 in der „Allg. musikal. Zeitung“ einige Artikel über die Einführung deutscher musikalischer Ausdrücke erschienen waren, interessirte er sich so für diese Neuerung, dass er selbst ein Beispiel geben wollte und sie in seiner Claviersonate Op. 101 zur Anwendung brachte, gleichzeitig auch seinen Verleger „einmahl für allemahl“ anwies, auf die deutschen Titel seiner Werke statt „Pianoforte“ Hammerclavier zu setzen. — So wirkte er im Kleinen wie im Grossen mit zur Lösung der hohen Aufgabe, wieder zu vereinen „was die Mode frech getheilt“, der Tapfersten Einer unter den Kämpfern für Deutschlands geistige Befreiung und für den zu seiner Zeit nur erst aufdämmernden Gedanken der nationalen Einigung seines Volkes.

* *
*

Wiederholt hat die Betrachtung des Lebens und Wirkens der merkwürdigen Trias Haydn-Mozart-Beethoven gezeigt, wie der Geist der Zeit in ihnen zum Ausdruck kommt, der des 18. Jahrhunderts in Haydn und Mozart, der des 19. in Beethoven. Während jene, wie Brendel hervorhebt, sich noch in voller Einheit mit den Mächten des Daseins, mit Staat und Kirche befinden, so sahen wir in Beethoven die losgerissene,

[1]) Vgl. Seyfried „L. van Beethoven's Studien“ Anhang, S. 22.

auf sich selbst gestellte Subjectivität, die sich immer mehr in sich abschliesst und zu einer eigenen Welt erweitert. Schon Mozart war von der Bewegung nicht unberührt geblieben, die von Westen her den Umsturz und die Auflösung der bestehenden Verhältnisse verkündete; aber so wenig wie Goethe die Bedeutung und Berechtigung der in der „Erklärung der Menschenrechte“ ausgesprochenen Freiheitsideen empfand, so wenig lag es in Mozart's Natur, sich an reformatorischen Bestrebungen planmässig zu betheiligen, und bei seinen Ansichten von der Aufgabe des Musikers ist nicht anzunehmen, dass er neue Wege eingeschlagen hätte, auch wenn er, bei längerer Lebensdauer, in der Lage gewesen wäre, von der Zukunft seiner Kunst und ihrer Befreiung vom Joche der Convention mehr als nur erst die Morgendämmerung zu erschauen. Wohl lag das patriarchalische Stillleben, welches sich in der Musik Haydn's spiegelt, bereits hinter ihm, andrerseits aber ist er noch weit entfernt von dem leidenschaftlichen Kämpfen und Ringen Beethoven's, dem wir unter den Dichtern der classischen Epoche nur Schiller gegenüber stellen können, als den Einzigen seiner Zeit, der in seinen Werken den künftigen Aufschwung der Völker feiert.[1]) Mozart und Goethe sind, nach Brendel's geistvoller Parallele, Künstler im engen Sinne. Beiden ist erstes Gesetz, den Forderungen der Kunst genüge zu leisten, Beiden ist die Kunst ein abgeschlossenes Gebiet, Beide interessirt ein Inhalt vorzugsweise insoweit, als er sich zu künstlerischer Darstellung eignet. Beiden gilt es daher hauptsächlich, einen rein menschlichen Inhalt zur Darstellung zu bringen. Das Grosse und Herrliche, das Unübertroffene Beider ist die dichterische Kraft, objectiv ausgeprägte Charaktere zu schaffen, lebendige, auf ihren eigenen Mittelpunkt gestellte, von der Subjectivität des Schaffenden getrennte, aus der dichterischen Werkstatt mit Freiheit entlassene Persönlichkeiten. Beethoven's und Schiller's Entwickelung da-

[1]) Vgl. Franz Brendel. Geschichte der Musik. Vierte Auflage S. 344 ff. — Auch für Haydn findet Brendel einen Geistesverwandten unter den Dichtergrössen jener Periode, und zwar Wieland. „Man kann“ fügt er hinzu „diesen Vergleich aussprechen, ohne damit das keusche Innere des Ersteren mit der wenn auch oft mehr scheinbaren Unsittlichkeit des Letzteren auf eine Stufe zu stellen. Beiden ist nicht blos gemeinschaftlich, dass sie die Widersprüche der Welt nur oberflächlich, heiter tändelnd berührten, ohne sie zu einer wirklichen Lösung durchzuarbeiten, Beide haben auch insofern eine verwandte kunstgeschichtliche Bedeutung, als sie berufen waren, die Starrheit des Ausdrucks bei Klopstock, Lessing, Bach, Gluck zu mildern und für den Ausdruck und die Erscheinung der höchsten Schönheit vorzubereiten.“

gegen ist eine immer tiefere Erfassung ihrer eigenen Persönlichkeit, eine immer vollkommenere Lösung der gleich anfangs gestellten Aufgabe; Beide sprechen sich selbst aus, während jene nur allgemeine Seelenstimmungen, objective Zustände zur Darstellung bringen. Bei Mozart's und Goethe's Werken haben wir stets die Anschauung der Sache, so dass wir den Künstler darüber vergessen; bei Beethoven und Schiller stets die Anschauung einer künstlerischen Persönlichkeit, nicht der Sache, die Anschauung einer subjectiven Welt. Diese Betheiligung des eigenen Selbst an ihren Kunstschöpfungen ist die unaussprechliche Gewalt in denselben, ist das was beide Künstler zu Männern der Neuzeit macht, während Goethe und Mozart aus dem entgegengesetzten Grunde der Bewegung der Neuzeit ferner stehen.[1])

Auch R. Wagner hat das Verhältniss der drei Grossmeister der Instrumentalmusik zu einander treffend charakterisirt. In Bezug auf den Uebergang von Haydn durch Mozart zu Beethoven, zunächst in der Richtung der äusseren Bestimmungen des Lebens, sagt er in seiner Festschrift „Beethoven" (Ges. Schriften IX. 108): „Haydn war und blieb ein fürstlicher Bedienter, der für die Unterhaltung seines glanzliebenden Herrn als Musiker zu sorgen hatte; temporäre Unterbrechungen, wie seine Besuche in London, änderten im Charakter der Ausübung seiner Kunst wenig, denn gerade dort auch war er immer nur der vornehmen Herren empfohlene und von diesen bezahlte Musiker. Submiss und devot, blieb ihm der Frieden eines wohlwollenden heiteren Gemüthes bis in ein hohes Alter ungetrübt; nur das Auge, welches uns aus seinem Portrait anblickt, ist von einer sanften Melancholie erfüllt.[2]) — Mozart's Leben war dagegen ein unausgesetzter Kampf für eine friedlich gesicherte Existenz, wie sie gerade ihm so eigenthümlich erschwert bleiben sollte. Als Kind von halb Europa geliebkos't, findet er als Jüngling jede Befriedigung

[1]) Fr. Brendel a. a. O. S. 348.

[2]) Wie der Ausdruck „Bedienter" von den Gegnern Wagner's als Beweis seiner „Verachtung der älteren Meister" ausgebeutet worden ist, wird dem Leser noch in der Erinnerung sein; es bedarf kaum der Bemerkung, dass Wagner nicht entfernt daran gedacht hat, jenen Ausdruck in der Bedeutung des Niedrigen, Lakaienhaften zu nehmen — das Wort „Bediensteter" wäre hier vielleicht zweckentsprechender gewesen — und statt der ihm imputirten Geringschätzigkeit nur sein inniges Mitleid mit dem verehrungswürdigen Künstler aussprechen wollte, der während der besten Jahre seines Lebens durch fürstliche Launen (S. 128 Anm.) in seinem idealen Streben gehemmt war.

seiner lebhaft erregten Neigungen bis zur lästigen Bedrückung erschwert, um, von dem Eintritte in das Mannesalter an, elend einem frühen Tode entgegenzusiechen. Ihm ward sofort der Musikdienst bei einem fürstlichen Herrn unerträglich: er sucht sich vom Beifalle des grösseren Publicums zu ernähren, giebt Concerte und Akademien; das flüchtig Gewonnene wird der Lebenslust geopfert. Verlangte Haydn's Fürst stets bereite neue Unterhaltung, so musste Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues sorgen, um das Publicum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Conception und in der Ausführung nach angeeigneter Routine wird ein Haupt-Erklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke. Seine wahrhaft edlen Meisterwerke schrieb Haydn erst als Greis, im Genusse eines auch durch auswärtigen Ruhm gesicherten Behagens. Nie gelangte aber Mozart zu diesem: seine schönsten Werke sind zwischen dem Uebermuthe des Augenblickes und der Angst der nächsten Stunde entworfen. So stand ihm immer nur wieder eine reichliche fürstliche Bedienstung als ersehnte Vermittlerin eines dem künstlerischen Produciren günstigeren Lebens vor der Seele. Was ihm sein Kaiser vorenthält, bietet ihm ein König von Preussen: er bleibt „seinem Kaiser" treu, und verkommt dafür im Elend."

„Hätte Beethoven nach kalter Vernunftüberlegung seine Lebenswahl getroffen, sie hätte ihn im Hinblick auf seine beiden grossen Vorgänger nicht sicherer führen können, als ihn hierbei in Wahrheit der naive Ausdruck seines angeborenen Charakters bestimmte. Es ist erstaunlich zu sehen, wie hier Alles durch den kräftigen Instinct der Natur entschieden wurde. Ganz deutlich spricht dieser in Beethoven's Zurückscheuen vor einer Lebenstendenz, wie derjenigen Haydn's. Ein Blick auf den jungen Beethoven genügte wohl auch, um jeden Fürsten von dem Gedanken abzubringen, diesen zu seinem Capellmeister zu machen. Merkwürdiger zeigt sich dagegen die Complexion seiner Charakter-Eigenthümlichkeiten in denjenigen Zügen desselben, welche ihn vor einem Schicksale, wie dem Mozart's, bewahrten. Gleich diesem völlig besitzlos in einer Welt ausgesetzt, in welcher nur das Nützliche sich lohnt, das Schöne nur belohnt wird, wenn es dem Genusse schmeichelt, das Erhabene aber durchaus ohne alle Erwiederung bleiben muss, fand Beethoven zuerst sich davon ausgeschlossen, durch das Schöne die Welt sich geneigt zu machen." Er, auf der einen Seite dem Volke, auf der andern den Grossen der Welt als Mensch sich

gleich fühlend, musste seine Aufgabe auch als Künstler von einem durchaus veränderten Gesichtspunkte auffassen, und ein Demokrat im edelsten Sinne des Wortes, war er berufen, das in Tönen laut und deutlich zu verkünden, was seine Vorgänger nur anzudeuten vermocht hatten, das an die gesammte Menschheit gerichtete Evangelium, die Botschaft der Brüderlichkeit, welche vor achtzehn Jahrhunderten zuerst ertönte und seitdem, wenn auch zeitweilig vergessen, doch immer wieder die Kraft bewährt hat, die in Egoismus und Barbarei versunkene Welt zum Idealen emporzuheben.

In dieser Sonderstellung Beethoven's zu seiner Kunst und zu seinen Mitmenschen liegt die Erklärung, dass er auch für die Kirchenmusik eine neue Epoche eröffnen, oder ihr doch wenigstens die Wege zur einstigen Regenerirung bahnen konnte, während Haydn und Mozart auf diesem Gebiete nichts von nachhaltiger Bedeutung zu schaffen vermochten. Was neben ihnen von kleineren Geistern an Kirchenmusik producirt wurde, war eben nur genug, um die von den grossen Meistern früherer Zeiten ausgestreuete Saat vor gänzlichem Untergange zu bewahren. Auch Michael Haydn (geb. 1737 in Rohrau, gest. 1806 in Salzburg, wo er vierundvierzig Jahre als Domorganist angestellt war), von seinem Bruder Joseph wie auch von Mozart als Kirchencomponist hochgeschätzt, wagt sich nicht aus dem engen Kreise hinaus, in welchem sich das religiöse Empfinden seiner Zeit bewegte. Man darf von seinen Arbeiten, auch von seinem Hauptwerke, den *Litaniae de venerabile Sacramento*, nichts Anderes erwarten als den fliessenden aber seichten, durch Zwiegesänge in Terzen und Sexten unterbrochenen „reinen Satz", den zum Ausdrucke scheinbarer Leidenschaft stets bereiten verminderten Septimenaccord, endlich auch die tadellos gearbeitete Fuge. Nicht besser als im katholischen stand es im protestantischen Deutschland, so lange wenigstens als die in Berlin von Fasch und seinen Genossen unternommene Wiederbelebung der Kirchenmusik vergangener Jahrhunderte (I. 390) noch nicht befruchtend auf die Production gewirkt hatte, was erst nach mehreren Jahrzehnten der Fall war. Neben Berlin liess noch Leipzig der kraftlos darnieder liegenden kirchlichen Tonkunst eine verhältnissmässig liebevolle Pflege angedeihen, wo die Cantoren der Thomasschule, ausser den schon genannten J. F. Doles (von 1755—89) und J. A. Hiller (bis 1800) auch Johann Gottfried Schicht (1810—23) sich um die Erhaltung und Fortpflanzung der Kunst ihres grossen Vorgängers Seb. Bach

sowie Händel's ernstlich bemühten, die ersteren aber sich noch ein besonderes Verdienst erwarben, als die musikalischen Gehilfen Gellert's, nachdem dieser sich die Aufgabe gestellt hatte, mit seinen 1757 veröffentlichten „Geistlichen Liedern“ sowohl den Auswüchsen des Pietismus als auch der von Frankreich her eindringenden Freigeisterei entgegenzutreten und den religiösen Bestrebungen eine gesunde Grundlage wiederzugewinnen.

In einer Zeit, welche mit der Geziertheit und dem Schwulst der pietistischen Dichtweise bereits aufzuräumen begonnen hatte, konnte es nicht fehlen, dass der von Gellert in seinen Liedern angeschlagene natürliche und innige Ton allgemeine Begeisterung hervorrief, und dass die Kirchencomponisten sich um den Dichter schaarten, wie die des 17. Jahrhunderts um Paul Gerhard (I. 138), von dem Wunsche beseelt, seinen neuen Strophen ihre Melodien anzupassen.[1] Leider fand sich unter ihnen nicht Einer, dessen Talent mit dem Genius des Dichters Schritt zu halten im Stande gewesen wäre. Hiller und Doles standen zu sehr unter dem Banne der Hasse'schen Oper, um hier auch nur annähernd das Richtige zu treffen — man braucht sich nur dessen zu erinnern, was an früherer Stelle (I. 352) über des Ersteren Verhältniss zum deutschen geistlichen Gesange mitgetheilt worden, um sich zu überzeugen, dass er nicht der Mann war, den Gellert'schen Liedern die ihnen noch fehlende musikalische Weihe zu geben; noch weniger Doles, der in der „Vorerinnerung“ zu seiner Cantate über Gellert's Lied „Ich komme vor dein Angesicht“ durch die Frage „Wie kann die Menge Wohlgefallen finden an einem harmonischen und rhythmischen Wirrwarr?“ seinen Charakter, als Anhänger der seichten Melodik seiner Zeit und als Verächter der kraftvollen Harmonie, der mannichfaltigen Rhythmik des Reformations-Zeitalters, deutlich genug ausspricht. Künstlerisch werthvoller als ihre Compositionen der „Geistlichen Lieder“ sind die 1759 von C. Philipp Em. Bach veröffentlichten, die auch ein historisches Interesse gewähren, insofern sie mit ihren der Verschiedenheit der Verse jedes Liedes entsprechenden Veränderungen der Singstimme und mit ihren verhältnissmässig ausgedehnten Zwischenspielen das erste Stadium des Ueberganges vom strophischen zum sog. durchcomponirten Liede erkennen lassen, welches letztere sich von dem

[1]) Eine ausführliche Darstellung der durch Gellert hervorgerufenen musikalischen Bewegung giebt Winterfeld in dem Capitel „Der Gellert'sche Sängerkreis“ seines „Evangel. Kirchengesanges“ (III. 439).

Strophenliede dadurch unterscheidet, dass sich hier der Componist nicht mit einer Melodie für alle Strophen des Gedichts begnügt, sondern jede Strophe mit den ihrer Form und ihrem Inhalt entsprechenden Tönen begleitet. Als feingebildeter und denkender Künstler musste Em. Bach den Uebelstand empfinden, dass im Strophenliede die Musik nur in den seltensten Fällen durchgängig zur Dichtung passt, weil der Dichter seinen Vers nach andern Gesetzen construirt als der Musiker seine Melodie. In diesem Sinne sagt er in der Vorrede zu seiner Liedersammlung „er habe stets, so viel es möglich sei, auf das ganze Lied gesehen. So viel als möglich, denn keinem Tonverständigen sei es unbekannt, dass von einer Melodie nicht zuviel gefordert werden dürfe, wonach mehr als eine Strophe gesungen werde, indem die Verschiedenheit der Unterscheidungszeichen, der ein- und mehrsilbigen Wörter, auch oft der Materie etc. einen grossen Unterschied in dem musikalischen Ausdruck mache. Er habe solchen Ungleichheiten, wie man sehen werde, auf verschiedene Art auszuweichen gesucht.“ Des Beifalls der Kenner konnte er bei seinem Unternehmen sicher sein, auf Popularität dagegen durfte er dabei nicht rechnen; Gellert selbst urtheilte ganz richtig über diese Lieder: „Sie sind schön, aber zu schön für einen Sänger, der nicht musikalisch ist.“

Mit besserem Erfolge versuchte Em. Bach den Volkston zu treffen in seinen 1787 erschienenen „Neuen Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuch“ unter denen zehn Gellert'sche. Eine Anzahl derselben fand weite Verbreitung, besonders nachdem sie Kühnau[1]) in sein Choralbuch aufgenommen hatte, welches zum Gemeindegebrauch nicht allein bestimmt sondern auch wirklich geeignet war. Bei Kühnau begegnen wir auch noch einem Vierten des Gellert'schen Sängerkreises, dem trefflichen Quantz, der hier wie anderswo bewiesen hat, dass er über seiner Flöte den Gesang nicht vergass. Quantz' Compositionen der Gellert'schen Lieder für vier Stimmen, mit denen er, wie es scheint, auch seinerseits dem allverehrten Dichter eine Huldigung darbringen wollte, erschienen

[1]) Johann Christoph Kühnau (1735—1805) wirkte in Berlin, wo er als Lehrer der Realschule, später als Cantor der Dreifaltigkeitskirche angestellt war, in ähnlich erfolgreicher Weise wie Fasch zur Hebung des Chorgesanges. Als Componist kirchlicher Chorwerke nicht ohne Verdienst, hat er in seinem „Choralbuch“ (2 Theile, Berlin 1786 u. 1790), einer Sammlung von geistlichen Liedern der namhaftesten Componisten seiner Zeit sowie eigener Composition, ein Werk von bleibendem Werth hinterlassen.

zuerst 1760 in Berlin unter dem Titel „Neue Kirchenmelodien zu denen geistlichen Liedern des Herrn Professor Gellert's, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchenmelodien können gesungen werden". Auch er hat sich bemüht, wie er in der Vorrede sagt „den Gesang dieser Lieder so leicht und einfach einzurichten wie nur möglich; denn wie will man von einer ganzen Gemeinde verlangen, dass sie Doppelschläge, Anschläge, ja noch schwerere Manieren einmüthig und einstimmig ausführen soll? . . . Eine solche Galanterie wäre gewiss an einem sehr unrechten Orte angebracht." So trafen denn sämmtliche Mitglieder dieses Kreises in dem Bestreben zusammen, dem verschnörkelten Operngesange ihrer Zeit, der sog. galanten Musik, eine natürlichere gegenüber zu stellen, und hierdurch haben sie sich ein nicht zu bestreitendes Verdienst erworben, wenn auch ihre Compositionen für die kirchliche Tonkunst keine Bedeutung erlangten, so wenig wie Kirnberger's und Schicht's, später auch J. Haydn's und Beethoven's mit grossem und verdienten Beifall aufgenommene Melodien zu Gellert's Liedern.

Dass die für die Kirchenmusik so ungünstige Epoche der Aufklärung auf andern Gebieten der Tonkunst fördernd gewirkt hat, sahen wir an der französischen komischen Oper, deren Keimen und Blühen wesentlich durch die Herrschaft der neuen, den Bruch mit der Vergangenheit vollendenden Ideen bedingt war. Als weitere Frucht jener Epoche ist der Fortschritt anzusehen, den die Musikwissenschaft im Laufe des 18. Jahrhunderts gemacht hat, ein Fortschritt, der sich übrigens auch durch den Aufschwung der Instrumentalmusik erklärt, die sich in ihrer besonderen Eigenschaft als Hilfsmittel bei theoretischen Untersuchungen, wie in früheren Zeiten (I. 19), so auch jetzt bewährte. Dem Beispiele der Italiener, namentlich der Bologneser Musikgelehrten (I. 277 und 278) folgten schon im Anfang des Jahrhunderts Frankreich und Deutschland mit solchem Eifer, dass sie bald dem musikalischen Mutterlande den Rang streitig machen konnten. Nachdem unter den Franzosen Rameau mit seinem epochemachenden Harmoniesystem aufgetreten war, und dasselbe in der allgemein-verständlichen Darstellung des Mathematikers d'Alembert[1]) überall Eingang gefunden hatte, unter-

[1]) Jean le Rond d'Alembert, so genannt von der Kirche St. Jean le Rond, auf deren Stufen man ihn als Findelkind ausgesetzt hatte, einer der bedeutendsten Philosophen und Mathematiker Frankreichs, veröffentlichte 1752 die oben erwähnte Schrift unter dem Titel *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau.*

zog sich in Deutschland der schon genannte Berliner Theoretiker Johann Philipp Kirnberger der schwierigen, seit der Ausbildung der Instrumentalmusik namentlich durch Seb. Bach dringlich gewordenen Aufgabe, der auf dem Wege der Praxis erweiterten und umgestalteten Harmonik eine theoretische Grundlage zu geben, und löste sie mit seiner „Kunst des reinen Satzes in der Musik“ (Berlin und Königsberg 1774—79) in umfassender Weise. Eine schätzbare Hilfe leistete ihm hier wie bei verschiedenen andern seiner Arbeiten der ebenfalls (S. 87) schon genannte Capellmeister J. A. P. Schulz, welcher mit der Feder gewandter als Kirnberger, für dessen Gedanken die entsprechende Form zu finden wusste und so zu ihrer Verbreitung wesentlich beigetragen hat.

Noch vielseitiger als die Thätigkeit Kirnberger's war die eines zweiten Berliner Theoretikers, des Kriegsraths, späteren Lotterie-Directors Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—95), der neben einer Reihe werthvoller die Compositionstheorie betreffender Schriften auch solche kritischen und historischen Inhalts veröffentlichte, unter ersteren die an Gründlichkeit von keiner späteren Arbeit dieser Art übertroffene „Abhandlung von der Fuge“ (Berlin 1753—54), unter letzteren der während des Jahres 1750 wöchentlich erschienene „Critische Musikus an der Spree“ und die „Historisch-critischen Beiträge zur Aufnahme der Musik“, beide von einer, über die Zeit ihrer Entstehung weit hinausreichenden Bedeutung. „Sein lebhafter Geist“ sagt der mit den Werken Marpurg's gründlich vertraute S. W. Dehn[1]) „der sich in allen seinen Schriften, besonders in den kritischen und polemischen offenbart, liess ihn jeden Gegenstand, den er seiner Forschung unterwarf, fest in's Auge fassen und mit aller Wärme ergreifen, und seine für den Musiktheoretiker ganz unentbehrlichen linguistischen Fähigkeiten setzten ihn in den Stand, Alles mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit der Sprache zu entwerfen. Die hinterlassenen theoretischen Schriften enthalten wahren Kern ohne solch' grosses und überflüssiges Wortgepränge, mit welchem viele heutige Theorien vollgestopft sind; die kritischen Arbeiten, die allerdings häufig den Ton damaliger Zeit an sich tragen, welchen der in seinen sonstigen Leistungen immer noch unübertroffene Mattheson als Stimmangeber intonirt hatte, sind in ihrer Wissenschaftlichkeit eine Zierde der

[1]) Vgl. dessen Artikel über Marpurg in Schilling's „Universal-Lexicon der Tonkunst“.

deutschen Musikliteratur und bieten selbst für die heutige Zeit da, wo Marpurg in denselben bei der Sache bleibt und nicht als ein gereizter Satyriker mit höhnischen und spöttelnden, oft aber treffenden Witzeleien um sich schlägt, eine schätzenswerthe Sammlung trefflicher Kunstbemerkungen. Ueberall, wo er nur falsche und schiefe Ansichten gewahrte, gleichviel ob in der Theorie, in der Kritik oder in irgend einem andern Kunstfache, trat er mit unermüdlichem Eifer und immer wohl ausgerüstet auf den Kampfplatz, unbekümmert um Freund und Feind, sobald es nur galt, der guten Sache Bahn zu machen."

Ein besonderes Verdienst erwarben sich noch Kirnberger und Marpurg um die Feststellung einer temperirten Stimmung, auf welchem Gebiete sie sich zwar heftig befehdeten, jedoch beide in ihrer Weise klärend gewirkt haben, wie dies auch an dem, zeitweilig an dem Kampfe betheiligten, S. 110 als Mitentdecker der Tartinischen oder Combinationstöne genannten G. A. Sorge (1703—78) behauptet werden darf.[1]) Von den

[1]) Kirnberger war einer der eifrigsten Anhänger der ungleichschwebenden Temperatur (Vgl. I. 74 Anm. 1. und 235 Anm. 1.), in welcher gewisse Quinten ganz rein, die übrigen dagegen selbstverständlich desto unreiner klangen. Da jedoch, wie leicht einzusehen ist, die so entstehenden Unreinheiten dem Ohre widerwärtiger sind als die, welche nothwendigerweise auch in der gleichschwebenden Temperatur zu Tage treten, so musste diese schliesslich den Sieg davon tragen. Im Besonderen schlug Kirnberger („Kunst des reinen Satzes" I. 24. Anm.) vor, dem Umstande Rechnung zu tragen, dass in der auf die Zahlenverhältnisse 1, 3, 5 und ihre Vervielfältigungen durch 2 begründeten diatonischen Tonleiter die Zahl 7 von den musikalischen Verhältnissen gänzlich ausgeschlossen ist, während doch das Intervall 4:7 als der siebente Oberton durch die Natur gegeben ist (auch auf den Instrumenten, namentlich auf dem Waldhorn deutlich zu Gehör kommt), und empfahl, dies Intervall, von ihm i genannt, den Tönen der diatonischen Scala hinzuzufügen. Praktische Anwendung hat der Ton i, der um das Intervall 63:64 (also etwas mehr als ein syntonisches Komma) tiefer ist als die diatonische kleine Septime 9:16, nicht gefunden, ausgenommen in einem Psalm von Fasch, wo der Componist, dem Text entsprechend „dein Wort ist meinem Munde süsser denn Honig" mit dem i die Quintessenz aller Süssigkeit auszudrücken glaubte. „Eine richtige Erkenntniss der diatonischen Tonleiter und ihrer Intervalle" sagt H. Bellermann („die Grösse der musikalischen Intervalle" S. 23), hätte sowohl Kirnberger als Fasch leicht davon überzeugen können, dass jener Ton ausser allem Zusammenhange mit den übrigen Tönen der Tonleiter steht, und folglich seine Anwendung in der praktischen Musik unmöglich ist. Denn aus dem blossen Wohlklang kann man die Zulässigkeit eines Intervalles nicht beweisen. Die Musik wird nur durch solche Töne hervorgebracht, die durch ihre Zahlenverhältnisse in einem geregelten, harmonischen, inneren Zusammenhange stehen." — Gegen Kirnberger richtete sich Marpurg's „Versuch über die musikalische Temperatur" nebst einem „Anhang", wo über einen streitigen Punkt der Theorie, die Ableitung solcher

übrigen Theoretikern Deutschlands kann nur der uns als Lehrer Beethoven's bekannt gewordene Albrechtsberger (S. 209) mit den beiden genannten den gleichen Rang beanspruchen; wie ihre Werke, so stehen auch die seinigen noch jetzt in wohlverdientem Ansehen, während die Arbeiten anderer von ihrer Zeit mit Recht geschätzter Musikschriftsteller, unter ihnen Jakob Adlung („Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit" 1758), Daniel Gottlob Türk („Anweisung zum Generalbassspielen" 1791) und Georg Joseph Vogler, bekannt unter dem Namen Abt Vogler sowie als Lehrer C. M. von Weber's und Meyerbeer's („Handbuch zur Harmonielehre" 1802), bald nach dem Tode ihrer Autoren veralteten. Das Gleiche gilt selbstverständlich von der Mehrzahl der in den musikalischen Zeitschriften dieses Jahrhunderts veröffentlichten Arbeiten, was uns jedoch nicht hindern darf, diejenigen Männer mit Auszeichnung zu nennen, die sich seit dem Erscheinen des ersten derartigen Unternehmens, der von Mattheson herausgegebenen „Critica Musica" (1722) und neben Marpurg an der tonkünstlerischen Bewegung in dieser Weise betheiligt haben: den dänischen Capellmeister Johann Adolph Scheibe, dessen im Verlaufe dieses Werkes mehrfach citirter „Critischer Musikus" 1737—40 und 1745 in neuer Auflage erschien; den Leipziger Professor der Mathematik, Philosophie und Musik Lorenz Christoph Mizler, der mit seiner 1736—54 veröffentlichten „Musikalischen Bibliothek" nicht weniger anregend wirkte als mit seiner deutschen Bearbeitung des Fux'schen *Gradus ad Parnassum* (I. 368. Anm.); endlich den Göttinger Doctor und Musikdirector Johann Nicolaus Forkel, Herausgeber der 1778—79 in Gotha erschienenen „Musikalisch kritischen Bibliothek", welche die ungemeine musikschriftstellerische Begabung dieses Autors auf jeder Seite erkennen lässt, wenn auch die daselbst veröffentlichte Kritik Gluck's (S. 63) nicht eben zu seinem Ruhme beigetragen hat.[1])

Accorde betreffend, die in ihrem Umfange die Grenzen der Octave überschreiten, mit grosser Heftigkeit gehandelt wird. Auch bei anderen Gelegenheiten wurde Kirnberger von Marpurg nicht geschont, der als Feind aller künstlerischen Geheimnisskrämerei und veralteten Regelwesens u. a. in Kirnberger's „Allezeit fertigen Menuett- und Polonaise-Componisten" einen willkommenen Anlass fand, die Schwächen des Nebenbuhlers aufzudecken, was ihm hier wie anderswo um so leichter ward, als er ihm an allgemein-wissenschaftlicher Bildung und schriftstellerischer Gewandtheit weit überlegen war.

[1]) Ihrer Entstehungszeit nach hierher gehörig (übrigens von durchaus modernem Gepräge) beschliesst die Reihe dieser Publicationen die 1789 von Johann

Noch Bedeutenderes leistete Forkel als Musikhistoriker in seiner leider unvollendet gebliebenen (mit dem Meistergesange abschliessenden) „Geschichte der Musik" (Band I. 1788. Band II. 1801), an deren Form und Inhalt man den gewaltigen Fortschritt erkennt, der auf diesem Gebiete seit dem Erscheinen des ersten musikgeschichtlichen Werkes in deutscher Sprache, der noch äusserst primitiven „historischen Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst" (1690) des Sorauer Cantors Wolfgang Caspar Printz von Waldthurn gemacht war. Allerdings hatten inzwischen Italiener, Franzosen und namentlich Engländer an der Ausbildung dieser Disciplin wirksam gearbeitet: dem Padre Martini, der mit seiner I. 278 erwähnten „Storia della Musica" (1757—81) das erste Beispiel streng-wissenschaftlicher Behandlung der Musikgeschichte gegeben, war 1785 sein Landsmann Stefano Arteaga mit einer Darstellung des Entwickelungsganges der dramatischen Musik „Le revoluzioni del teatro musicale italiano" gefolgt; in Frankreich hatte Jean Benjamin de la Borde 1780 seinen zwar etwas formlosen, an Ergebnissen emsiger Forschung aber reichen, vierbändigen „Essai sur la musique" veröffentlicht; in England waren gleichzeitig (1776) die bis auf die Zeit ihrer Autoren fortgeführten musikgeschichtlichen Werke von John Hawkins und Charles Burney erschienen, beide durch eine Fülle nützlichen und neuen Materials, letzteres überdies durch meisterhafte Darstellung ausgezeichnet. Endlich hatte Martin Gerbert, Fürstabt des Klosters St. Blasien im Schwarzwalde, der Musikgeschichte einen wichtigen Dienst geleistet durch Veröffentlichung seiner Sammelwerke „De cantu et musica sacra" (1774) und „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum" (1784), welche die Theilnahme für die fast ganz in Vergessenheit gerathene Praxis und Theorie der Musik des Mittelalters neubelebten, und gewissermaassen eine Ergänzung bildeten zu den bereits im 17. Jahrhundert erschienenen Ausgaben der antiken Musikschriftsteller von Marcus Meibom (Amsterdam 1652) und John Wallis (Oxford 1699), erstere die Schriften des Aristoxenus, Euklides, Nicomachus von Gerasa, Alypius, Gaudentius, Bacchius d. ä., Aristides Quintilianus und Martianus Capella, letztere die des Ptolemäus, Porphyrius und

Friedrich Rochlitz begründete „Allgemeine musikalische Zeitung" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel), welche bis 1848 (von 1827 unter Leitung G. W. Fink's) ununterbrochen erschien, und als treuer Spiegel des innerhalb dieser Jahre in Deutschland und im Auslande sich entwickelnden Musiklebens ein wichtiges Hülfsmittel zur Kenntniss desselben bildet.

Manuel Bryennius enthaltend. — An diese Arbeiten schliessen sich die lexicalischen an: als erste — seit dem I. 19. Anm. 1. erwähnten, 1474 zu Neapel erschienenen „Diffinitorium“ des Niederländers Tinctoris — das „Dictionnaire de musique“ von Sebastian de Brossard (Paris 1703). Diesem folgten 1732 das „Musikalische Lexicon“ des Weimarer Hofmusikus und Organisten Johann Gottfried Walther, 1768 das „Dictionnaire de musique“ von J. J. Rousseau, endlich 1790 das erste Lexicon biographischen Inhalts, das „historisch-biographische Lexicon der Tonkünstler“ in zwei Bänden von Ernst Ludwig Gerber, Schwarzburg-Sondershausener Hofsekretär, sowie 1812 dessen „Neues hist. biogr. Lexicon“ in vier Bänden.

Zu den musikwissenschaftlichen Fortschritten, deren sich das 18. Jahrhundert rühmen darf, gehören auch die auf dem Gebiete der Akustik, als Lehre von der Natur des Schalles und speciell auf die musikalischen Klänge angewandt, eine unentbehrliche Hülfswissenschaft des musikalischen Studiums. Hier sehen wir den Franzosen Joseph Sauveur bahnbrechend vorangehen als den Ersten, welcher eine wissenschaftliche Darstellung des Phänomens der Obertöne unternahm, und sich der Schwingungen elastischer Körper zur Tonmessung bediente; auch dankt ihm die Akustik ihren Namen. Nach ihm zeichneten sich aus: der Schweizer Leonhard Euler, Autor zahlreicher werthvoller Schriften, unter denen das 1729 erschienene „Tentamen novae theoriae musicae“, in welcher er die Beziehungen der Consonanz zu den ganzen Zahlen auf psychologische Betrachtungen zu begründen gesucht hat und die Ursachen angiebt, weshalb der Zusammenklang zweier Töne uns desto mehr gefalle, durch je kleinere Zahlen ihr Schwingungsverhältniss ausgedrückt werden könne.[1]) Endlich fasste Ernst Chladni (geb. 1756 in Wittenberg, gest. 1827 in Breslau) in seiner 1802 veröffentlichten „Akustik“ die Ergebnisse aller früheren Forschungen zusammen und förderte die Theorie der Schwingungen, auch der Partial-Schwingungen an gewissen Punkten (den sog. Knotenpunkten) eines tönenden Körpers und der ihnen entsprechenden Obertöne, durch die Entdeckung der Klangfiguren, die sich auf einer mit Sand bestreuten Glasplatte bilden, wenn man dieselbe in Vibration versetzt.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für den weiteren Entwickelungsgang der Musik wurde die 1750 durch den der

[1]) Vgl. Helmholtz „Die Lehre von den Tonempfindungen“ 3. Aufl. S. 359—363.

Leibnitz-Wolf'schen Schule angehörigen Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten bewirkte Einführung der Wissenschaft vom Sinnlich-Schönen in den Kreis der philosophischen Disciplinen unter dem Namen Aesthetik.[1]) Hiermit war dem Streben, das sinnliche Geniessen des Kunstwerks durch bewusste Erkenntniss der seiner Wirksamkeit zu Grunde liegenden Bedingungen zu veredeln und zu verdoppeln, eine bestimmte Richtung gegeben. Bald darauf traten Lessing und Winkelmann mit ihren, den Umfang und die Ziele der ästhetischen Forschung genauer bezeichnenden Arbeiten auf, jener mit seinem „Laokoon" (1766), mit welchem er die Grenzen der Wirksamkeit der Malerei und Poesie für alle Zeiten feststellte, dieser mit seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums" (1776), die den Geist der antiken Kunst aller Welt offenbarte und dem Zopfstil den Todesstoss gab. Freilich waren es zunächst nur die bildenden Künste, welche der Aesthetik als Object dienten und gleichzeitig durch sie gefördert wurden, doch zeigen sich schon um diese Zeit die Vorboten der wichtigen musik-ästhetischen Arbeiten des folgenden Jahrhunderts. Dahin sind zu rechnen: die noch heute lesenswerthe Schrift des auch als Singspiel-Componist genannten Berliner Advocaten Christian Gottfried Krause „Von der musikalischen Poesie" (1752); ferner die „Ideen zur Aesthetik der Tonkunst" von Daniel Schubart (dem durch seine zehnjährige Gefangenschaft auf dem Hohenasperg, mit welcher Herzog Carl von Württemberg seinen Freisinn strafte, bekannten Dichter-Componisten) nach seinem Tode (1791) von seinem Sohne veröffentlicht (1806); endlich die theils von Kirn-

[1]) Die Aesthetik, wörtlich die Lehre von den sinnlichen Wahrnehmungen und Empfindungen, im philosophischen Sinne die Lehre von dem Schönen und zwar von dem Kunst-Schönen im Gegensatz zu dem Natur-Schönen, verdankt ihren Namen der 1750 erschienenen Schrift „Aesthetica" des obengenannten Philosophen. Unter den Aesthetikern des Alterthums — denn selbstverständlich ist das Wesen des Schönen und der Kunst zu allen Zeiten ein Gegenstand der philosophischen Forschung gewesen — ist für den Musiker Aristoteles von besonderer Bedeutung, da er der Musik nicht nur eine wichtige Rolle in der Erziehung und Bildung der Jugend, sondern auch eine hervorragende Stellung unter den Künsten zuweist. Alle Kunst nämlich erreicht ihren Zweck, die Veredlung des Geistes und Gemüthes, durch Nachahmung (Mimesis), jedoch nicht durch Nachahmung der sichtbaren Natur, sondern der Bewegungen des menschlichen Charakters (Ethos) und der Seele (Psyche), welche Bewegungen die Musik (wie Aristoteles in seiner „Politik" Buch VIII. Cap. 5 auseinandersetzt) unmittelbar zur Darstellung bringt, während die bildenden Künste nur durch Formen (Schemata) gewisse Zeichen (Semeia) für die ethischen Vorgänge angeben können.

berger, theils von J. P. A. Schulz verfassten gründlichen Abhandlungen über einzelne musikalische Gegenstände in der von dem Berliner Gelehrten J. G. Sulzer 1773 herausgegebenen „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“.

Mächtig reifte diese jüngste der philosophischen Disciplinen, nachdem 1790 Immanuel Kant in seiner „Kritik der Urtheilskraft“ auch die ästhetische Urtheilskraft untersucht und zur Erkenntniss des Schönen und Erhabenen neue und sichere Gesichtspunkte aufgefunden hatte, namentlich aber nachdem seine Gedanken in der künstlerisch-vollendeten Darstellung seines für ihn begeisterten Schülers Friedrich Schiller durch dessen Schriften „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen“ „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“ (beide 1795) und „Ueber das Erhabene“ (1796) Gemeingut der gebildeten Welt geworden waren. Es ist sicherlich kein zufälliges Zusammentreffen, wenn gerade um diese Zeit die Symptome einer Erweiterung des musikalischen Gedanken- und Empfindungskreises so entschieden hervortreten, wie in den Hauptwerken Beethoven's; wenn von nun an auch die praktischen Musiker immer mehr das Bedürfniss empfanden, neben der Herrschaft über die Technik ihrer Kunst einen Einblick in das Wesen derselben zu gewinnen, wie er zuvor nur demjenigen unter ihnen vergönnt gewesen war, die zugleich eine Gelehrten-Erziehung genossen hatten, und sie sich so des Lobspruches werth machten, welchen der Prinz in Lessing's „Emilia Galotti“ an den Maler richtet: „Der denkende Künstler ist noch eins so viel werth.“

VIII.

Die Musik in Frankreich nach 1789.

Das welterschütternde Ereigniss, die französische Revolution fand, wie im VI. Capitel (S. 34) gesagt wurde, die höheren Gesellschaftskreise völlig unvorbereitet, so dass in Paris das glänzende literarische und künstlerische Leben seinen Fortgang nehmen konnte, bis endlich die Brutalität der Thatsachen selbst dem Blindesten die Augen öffnen musste. Die Leichtlebigkeit und geistige Elasticität der Franzosen machten es zwar möglich, dass auch in den Zeiten des ärgsten Sturmes die musikalischen und theatralischen Unterhaltungen nicht aus dem öffentlichen Leben verschwanden, doch trat an Stelle der früheren Unbefangenheit des künstlerischen Producirens und Geniessens bald ein tendenziöses Treiben, wie dies unvermeidlich war bei einer Nation, die auch in minder aufgeregten Zeiten sich nicht enthalten kann, ihre politischen Stimmungen und Anschauungen auf alle der Politik noch so fern liegende Verhältnisse zu übertragen. Wie in jener verhängnissvollen Zeit der geringfügigste Anlass genügte, um den Tempel der Kunst mit einem Schlage in eine Stätte wüsten Parteihaders zu verwandeln, davon giebt folgender von einer Augenzeugin, Frau Elliott, Freundin des Herzogs von Orleans, in ihren Memoiren überlieferter Vorfall ein Beispiel.

„Nach dem Tuileriensturme (20. Juni 1792) wünschten diejenigen, welche der königlichen Familie wohlwollten, dass sich die Königin mit dem hübschen und interessanten Dauphin und ihrer reizenden Tochter dem Publicum zeige; in Folge dessen war sie mit ihrer Schwägerin, Madame Elisabeth, ihren Kindern und deren Erzieherin in der *Comédie italienne* erschienen — es was das letzte Mal, dass sie in der Oeffentlichkeit gesehen wurde. Ich war in meiner, der ihrigen gegenüber gelegenen Loge und verwendete nicht die Augen von ihr, da sie mich weit mehr interessirte als das Schauspiel. Man gab Grétry's „Evènemens imprévus" mit der Dugazon[1]) in der Rolle der Soubrette. Ihre Majestät schien schon beim Eintritt in ihre Loge in sehr trüber Stimmung zu sein; der Beifall, mit dem sie begrüsst wurde, rührte sie tief und ich sah sie mehrmals ihre Augen trocknen. Der kleine Dauphin auf ihren Knien schien sich wegen ihrer Thränen zu beunruhigen; sie liebkoste ihn, und Alles schien die beklagenswerthe Lage der edlen Frau mit zu empfinden. Als jedoch die Dugazon in einem Duett bei den Worten:

„J'aime mon maître tendrement,
Ah, combien j'aime ma maîtresse!"

die Hand auf das Herz legte und zur Königin hinblickte, so dass Jedermann die Anspielung verstehen musste, erhob sich ein Sturm unter den anwesenden Jacobinern; einige von ihnen sprangen auf die Bühne, und wenn die Sängerin nicht von

[1]) Louise Rosalie Dugazon (1753—1821), geboren in Berlin von französischen Eltern, von ihrem achten Jahre an in Paris aufgewachsen, war nächst der Gattin des Dichters Favart (S. 20) diejenige Künstlerin, welcher die ältere *Opéra comique* (*Comédie italienne*) ihre grössten Erfolge verdankte. Zunächst zur Tänzerin ausgebildet, trat sie später, nachdem Grétry ihre ausserordentliche Begabung für Musik und dramatische Darstellung erkannt, zugleich als Sängerin und Schauspielerin auf, und stand so, auch hinsichts der Vielseitigkeit, hinter ihrer Vorgängerin nicht zurück. Eine ihrer merkwürdigsten Leistungen war die Titelrolle in der Oper „Nina ou la folle par amour" (Text von Marsollier, Musik von Dalayrac), in welcher zum ersten Mal in Frankreich eine Wahnsinnige auf der Bühne erschien, und die Dugazon dieselbe so hinreissend darstellte, dass alle vorher gegen diesen Versuch geäusserten ästhetischen Bedenken zum Schweigen gebracht wurden. Ebenso vortrefflich wie im naiven Fache war sie in dem der Mütter, welches sie in reiferem Alter übernahm. Sie gehörte zu jenen Auserwählten, auf welche Schiller's Wort „dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze" nicht anzuwenden ist, denn ihr Name lebt im Gedächtniss ihrer Landsleute fort, sogar äusserlich, denn noch heute heissen in der französischen Theaterwelt die von ihr vertretenen Rollenfächer „Jeunes Dugazon" und „Mères Dugazon".

ihren Collegen versteckt worden wäre, so hätte sie ihre Kühnheit ohne Zweifel mit dem Leben bezahlen müssen. Dann wurde die arme Königin nebst ihrer Familie aus dem Theater gejagt, und Alles was die Wachen thun konnten war, sie sicher zu ihrem Wagen zu geleiten."

Dem heutigen, nach-Beethoven'schen Geschlechte wird es schwer, sich derartige Scenen wilder Leidenschaft und entfesselter Gewalt vorzustellen, im Zusammenhang mit einer Musik, die uns so friedlich harmlos anmuthet, wie die der älteren komischen Oper; die, der Blume gleich, welche am Rande des tosenden Wasserfalls erblüht, sich auch dann in ihrem ruhigen Entwickelungsgange nicht stören liess, als Alles um sie her gährte und wankte. Mit Recht nennt Riehl[1]) die Musik des achtzehnten Jahrhunderts „eine Welt der Schönheit für sich, einen heiligen Hain des Friedens, in dessen Schatten man die weltgeschichtlichen Stürme der Zeit nicht einmal von fernher tosen hörte. Oder ahnen wir bei Mozart's Zauberflöte, dass sie geschrieben wurde, als die Ideen und Thatsachen der beginnenden Revolution bereits halb Europa fieberhaft schüttelten? Ahnen wir, dass Haydn's letzte Symphonien jenen Tagen angehören, wo die Revolution bereits zum Vulkane geworden war, dessen Krater in sich zusammenstürzte, indess die Lavaströme weithin zerstörend über blühende Gefilde hinausströmten?" Da, wo sich die Tonkunst bedingungslos in den Dienst der Politik begab, wie in den zahllosen zu jener Zeit entstandenen patriotischen Gesängen, Freiheitshymnen etc., musste sie freilich ihren idyllischen Charakter vorübergehend ablegen und sich der Situation, so gut es ihr möglich war, anpassen; und dass sie auch dann, von der Sprache kindlicher Naivität zu der des leidenschaftlichsten Pathos übergehend, Ausserordentliches wirken konnte, beweist Rouget de Lisle's „Marseillaise", die nicht nur in jenen Tagen Tausende und Abertausende zur Begeisterung entflammte, sondern auch später die besten Componisten verschiedener Nationen zu werthvollen Tondichtungen inspirirt hat, z. B. Rob. Schumann zu seiner Composition des Heine'schen Liedes „Die beiden Grenadiere", Litolff zu seiner Ouvertüre „Die Girondisten".

Ueber die Entstehung dieses historisch wie künstlerisch merkwürdigen Gesanges lesen wir bei Méreaux:[2]) Zur Zeit der Kriegserklärung im Jahre 1792 stand Rouget de Lisle als

[1]) Riehl „Musikal. Charakterköpfe" III. 58.

[2]) Amédée Méreaux „Variétés littéraires et musicales" S. 41.

Artillerie-Offizier in Strassburg. Von einem patriotischen Festmahl, bei welchem der Gedanke an den bevorstehenden Kampf gegen Deutschland die Gemüther bis zum Siedepunkt erhitzt hatte, in später Nacht nach Hause zurückgekehrt, improvisirte der junge Soldat, der nebenbei Dichtkunst und Musik von Kindheit an als Liebhaber getrieben hatte, die erste Strophe und die Melodie des Liedes. Dann eilte er, seinen in demselben Hause wohnenden Freund Ignaz Pleyel (S. 133) aufzuwecken und ihm sein Lied vorzutragen; dieser aber erkannte alsbald den Werth desselben, setzte die Melodie nach des Autors Dictat in Noten und fügte eine Clavierbegleitung hinzu. Den Rest der Nacht verwendete Rouget de Lisle, um die übrigen Strophen zu dichten, und am nächsten Morgen wurde die neue Freiheitshymne unter dem Titel „Chant de l'armée du Rhin“ vor den beim Maire der Stadt versammelten Genossen des erwähnten Festmahles gesungen. Diesen gefiel sie so sehr, dass man beschloss, sie in zahlreichen Abschriften in der Stadt zu verbreiten, und so konnten wenige Tage später die zum Kriegsschauplatz abziehenden Truppen von ihren Klängen begleitet werden. Von Strassburg gelangte sie zunächst nach dem südlichen Frankreich, und von hier erst kam sie zu den Parisern, die sie zum ersten Mal von den auf Veranlassung des Girondisten Barbaroux nach der Hauptstadt gerufenen bewaffneten Proletarierhorden aus Marseille hörten, und sie nach diesen „Hymne des Marseillais“ oder schlechtweg „Marseillaise“ nannten.[1])

Von allen übrigen zur Verherrlichung der Revolution entstandenen Compositionen hat nur noch eine jene drangvolle Zeit überdauert: Der „Chant du départ“ von Méhul, dem Schöpfer der allbekannten und beliebten Oper „Joseph in Egypten“, den wir bei dieser Gelegenheit überraschender Weise unter den musikalischen Herolden der Revolutionszeit finden. Etienne Henri Méhul, geb. 1763 in Givet, gest. 1817 in Paris, war im Alter von sechzehn Jahren, nachdem er in seiner Vaterstadt dürftigen Unterricht genossen, sich daselbst auch einige Zeit als Organist bethätigt hatte, nach Paris gekommen, wo sein dramatisches Talent beim Anhören von Gluck's „Iphigenie in Tauris“ erwachte, und er dann auch den Vortheil hatte, im persönlichen Verkehr mit dem von ihm leidenschaftlich verehrten

[1]) In neuerer Zeit ist das Autorrecht Rouget de Lisle's an die Marseillaise wiederholt in Zweifel gezogen worden; der obige Bericht Méreaux' ist jedoch durchaus glaubwürdig, da ihm die von Camille Pleyel, einem Sohne Ignaz Pleyel's, dem Verfasser mitgetheilten Thatsachen zu Grunde liegen.

Meister dasselbe auszubilden. Demnächst hatte er alle jene Geduldsproben zu bestehen, die dem an die Oeffentlichkeit strebenden Operncomponisten nur selten erspart bleiben, bis nach neunjährigem Harren seine Oper „Euphrosine et Coradin“ (1790) zur Aufführung kam und einen für seine Laufbahn entscheidenden Erfolg errang. Die an Gluck erinnernde dramatische Kraft, welche er hier vielfach bewährte, namentlich in dem Duett „Gardez-vous de la jalousie“,[1] findet sich in seinen nächsten Opern nicht in gleichem Maasse, was sich wohl dadurch hinlänglich erklärt, dass bei der allgemeinen, von Tag zu Tag sich steigernden revolutionären Erregung die zum künstlerischen Produciren nöthige Sammlung schwer zu erreichen war. Nicht nur bei den ihnen massenhaft octroyirten Gelegenheitsarbeiten zur Verherrlichung der Freiheit und der Republik, wo es lediglich auf Massenwirkung ankam, sondern auch bei ihren für das Theater bestimmten Werken mussten die Autoren jener Zeit unausgesetzt mit den politischen Verhältnissen rechnen, wollten sie nicht Gefahr laufen, den Machthabern verdächtig zu werden, wie dies selbst dem friedfertigen Méhul einmal passirte.

Die Veranlassung dazu gab die kurz vor Robespierre's Sturz aufgeführte Oper „Phrosine et Mélidor“. Schon beim Einstudiren derselben wurde, wie Méhul's Mitarbeiter Arnault berichtet, von Seiten der republikanischen Censur Einspruch gegen den Text erhoben. Der mit der Begutachtung desselben beauftragte

[1]) Berlioz nennt dasselbe (Soirées d'Orchestre S. 395) „das furchtbarste Beispiel dessen, was die mit dramatischer Handlung vereinte Musik im Ausdruck der Leidenschaften zu leisten fähig ist, die würdige Paraphrase der Worte Jago's: „Beware, mylord, of jealousy; it is the green-eyed monster, which doth mock the meat it feeds on.“ Grétry soll von diesem Duett gesagt haben: „C'est à ouvrir la voûte du théâtre avec le crane des auditeurs.“ Die Aufführung dieses Duetts in einem der von Hans von Bülow in den 60ger Jahren in Berlin veranstalteten Orchesterconcerte hat gezeigt, dass es auch ohne Action von erstaunlicher Wirkung ist. Ein grosser Theil derselben kommt hier auf Rechnung des ebenso originell wie effectvoll behandelten Orchesters, was übrigens auch von anderen Opern Méhul's gilt, z. B. von „Phrosine et Mélidor“, wo die gestopften Töne der vier Hörner die Stimme eines Sterbenden mit einer Art instrumentalen Röchelns begleiten; ferner von dem auf einen Text nach Ossian componirten „Uthal“, in welchem Méhul eine nebelhafte Ossianische Färbung dadurch zu erreichen suchte, dass er vom Streichquartett nur Bratschen und Bässe verwendete. Hier freilich hat er sich verrechnet, denn der anfangs überraschende und fesselnde Klang eines Orchesters ohne Violinen wurde im Verlaufe des Abends zur unerträglichen Monotonie, und Grétry hatte nicht Unrecht, wenn er während einer Vorstellung des „Uthal“ verzweiflungsvoll ausrief: „Je donnerais un louis pour entendre une chanterelle!“

„Citoyen“ Baudrais hatte zwar schlechterdings nichts politisch Anstössiges darin finden können, meinte aber, es sei ungenügend, wenn eine Dichtung nichts gegen die Republik enthalte, sie müsse für dieselbe wirken. Der Geist der Oper, die darin gezeichneten Charaktere seien nicht hinreichend republikanisch, — und das Wort „liberté“ komme nicht ein einziges Mal darin vor — kurz, die Aufführung könne nur unter der Bedingung gestattet werden, dass der Text zuvor mit den bestehenden Staatseinrichtungen in Uebereinstimmung gebracht werde. Nach Beseitigung dieser Bedenken durch eine Anzahl eingelegter Verse, in denen das gewünschte Wort nicht gespart war, wurde die Oper gegeben und fand eine gute Aufnahme. Dennoch liess man den beiden Verfassern noch keine Ruhe: da weder Dichtung noch Musik Stoff zu einer Anklage boten, so reichten ihre Gegner eine Denunciation ein, wegen des bei der Inscenirung entfalteten Luxus, an welchem jene gleichwohl völlig unschuldig waren. In ihrer Noth wandten sich Arnault und Méhul an das ihnen befreundete Conventsmitglied Barère (derselbe welcher bei dem Process Ludwig's XVI. den Vorsitz geführt), der ihnen keinen besseren Rath geben konnte, als den Fortgang der Vorstellungen ruhig abzuwarten und sie schliesslich mit den Worten tröstete: „Et puis, ne sommes-nous pas tous au pied de la guillotine, tous, à commencer par moi?“[1])

Ein zweiter Fall, in welchem unser Künstler mit der Politik in unliebsame Berührung kam, war die *Première* seiner Oper „Le jeune Henri“ (1797). Nachdem die Ouvertüre solchen Beifall gefunden hatte, dass sie wiederholt werden musste, bildeten sich beim Beginn der Oper, deren Inhalt eine Episode aus der Jugendzeit Heinrich's IV. ist, sofort zwei Parteien im Publicum: Die Royalisten thaten ihr Möglichstes, um dem Werke einen glänzenden Erfolg zu bereiten, die Republikaner dagegen waren empört, einen „Tyrannen“ und gar noch einen solchen, der Frankreich glücklich gemacht, auf der Bühne zu sehen, und lärmten von der ersten Scene an so lange, bis man genöthigt war, den Vorhang fallen zu lassen. Um aber den Componisten für dies unverdiente Missgeschick einigermaassen zu entschädigen, verlangte man einstimmig eine dritte Wiederholung der Ouvertüre, und diese wurde in Folge dessen so beliebt, dass man sie fortan nicht nur in allen Concerten spielte, sondern sie auch in der

[1]) Vgl. Arthur Pougin „Méhul, sa vie, son génie, son charactère“ Pariser Musikzeitung *Ménestrel,* Jahrg. 50 Nr. 18.

komischen Oper zwischen zwei Stücken einzulegen pflegte, ein Brauch, der sich Jahre lang erhalten hat.[1])

Selbst Méhul's Meisterwerk „Joseph in Egypten" ist in gewissem Sinne ein Kind seiner Zeit mit ihren, von einem Extrem zum andern umschlagenden Strömungen. Das Kaiserreich hatte die von der Revolution umgestürzten Altäre wieder aufgerichtet, die Kirchen waren wieder geöffnet und Beten galt nicht mehr als ein Verbrechen. Dieser, schon seit der Zeit des Directoriums eingetretenen Wendung entsprach es, dass man sich mit Eifer auf die Lectüre biblischer Erzählungen warf, und in Folge dessen konnte ein bereits 1786 erschienener, inzwischen unbeachtet gebliebener Roman „Joseph" von Bitaubé um 1806 einen grossen Leserkreis finden; ja, er vermochte sogar die Phantasie der dramatischen Dichter derart anzuregen, dass die Theater plötzlich von „Josephs" aller Gattungen überschwemmt wurden: im Gaieté-Theater gab es einen „Pharao oder Joseph in Egypten", in der *Comédie française* einen „Omasis oder Joseph in Egypten", in der grossen Oper beabsichtigte man allen Ernstes, diesen Stoff als Ballett auf die Bühne zu bringen, und endlich erschien auf den Brettern der *Opéra comique* Méhul's „Joseph", freilich nicht als komische Oper, sondern unter dem Titel „Drame mêlé de chant."[2])

Durch die Fülle anmuthiger und charakteristischer Melodien, eine reiche aber niemals überladene Instrumentirung, namentlich aber durch Stilreinheit und sorgfältige Arbeit zeichnet sich der „Joseph" vor allen übrigen Werken Méhul's aus, und das Pariser Publicum von damals hat sich selbst ein musikalisches Armuthszeugniss ausgestellt, indem es dieser Oper, ungeachtet der Stoff und seine Behandlung ihm zusagten, eine kühle Aufnahme zu Theil werden liess. Selbst die Mitwirkung der besten Gesangskräfte Frankreichs, des Tenor Elleviou in der Titelrolle und der Sängerin Gavaudan als Benjamin vermochte nicht, den Hörern das Verständniss für die musikalischen Schönheiten des Werkes zu erschliessen, im Gegensatz zu Deutschland, wo der „Joseph" schon bei seinem ersten Erscheinen (in Wien 1809) mit ungetheiltem Beifall aufgenommen wurde und bald zu den populärsten Opern-Bühnenwerken gehörte. Ein Eklektiker im

[1]) Vgl. Fétis „Biographie universelle des musiciens" VI. 59.

[2]) Vgl. A. Pougin, a. a. O. Jahrgang 51. Nr. 16. — Dass die Pariser *Opéra comique* insofern ihren Namen mit Unrecht führt, als ihr Repertoire zu keiner Zeit auf Stücke blos komischen Inhalts beschränkt gewesen ist, wurde schon S. 32 erwähnt.

besten Sinne des Wortes, vereint Méhul in dieser Oper die Würde und edle Einfachheit Gluck's mit der Anmuth Cherubini's, desjenigen Meisters, der nächst Gluck sein Schaffen am meisten beeinflusst hat, dessen Erfolge ihn auch veranlassten, noch in reiferem Alter und fest begründeter Stellung durch eifriges Studium des Contrapunkts die Lücken seiner musikalischen Erziehung auszufüllen. Cherubini hat es seinerseits nicht unterlassen, die Leistungen des Collegen, namentlich die Musik des „Joseph", offen und warm anzuerkennen. „Alles ist hier richtig empfunden und richtig ausgedrückt" sagt er in seiner *Notice sur Méhul* „die Melodie, die Harmonie, der Tonsatz sind durchweg bedeutend; denn selbst gewisse schulmässige, an den Kirchenstil erinnernde Wendungen, welche Méhul in seinen übrigen Werken ohne innere Nothwendigkeit anzubringen pflegte, sind hier durch den biblischen Stoff völlig gerechtfertigt. Man darf sagen, dass der Künstler nach manchen nur theilweise erfolgreichen Anstrengungen seine ganze Kraft zur Composition des „Joseph" zusammengefasst hat, um das Terrain wieder zu gewinnen, auf dem er sich im Anfang seiner Laufbahn so glänzend bewährt hatte." Sich auf diesem wiedergewonnenen Boden zu behaupten, war ihm freilich nicht möglich: eine Brustkrankheit, die ihn bereits während der Composition des „Joseph" ergriffen hatte, wirkte so lähmend auf seine Arbeitskraft und auf seine Phantasie, dass seine späteren Werke nur als ein matter Abglanz der früheren erscheinen, und in keiner Weise neben denen seiner inzwischen berühmt gewordenen Rivalen Cherubini und Spontini Stand halten konnten.

Bevor wir diesen beiden, über alle anderen Vertreter des neueren französischen Musikdrama weit hinausragenden Meistern näher treten, sind noch zwei in die Revolutionszeit fallende Ereignisse zu erwähnen, von denen eines wenigstens für die Tonkunst von höchster Bedeutung war: die Decretirung der Theaterfreiheit und die Begründung des Conservatoriums der Musik. Die Theaterfreiheit war eine jener Errungenschaften der Republik, die mit Freuden begrüsst wurden, sich aber bald als werthlos erwiesen. Fast unmittelbar nach ihrer Verkündigung (1791) wuchs die Zahl der Pariser Bühnen in ungemessener Weise, und bald zählte man ihrer sechzig, von denen sechzehn bis achtzehn für Oper und Operette bestimmt waren.[1]) Dass

[1]) Erst 1807 wurde die Theaterfreiheit durch ein Decret Napoleon's wieder aufgehoben, welches die Zahl der Pariser Theater auf acht beschränkte.

die Mehrzahl derselben dem Kunstfortschritt eher hinderlich als förderlich waren, liegt auf der Hand, wenn auch das Bedürfniss nach theatralischer Unterhaltung der Pariser Bevölkerung sogar in den stürmischsten Tagen nicht abhanden kam; denn selbst in der Schreckenszeit (vom Juni 1793 bis zum 24. Juli 1794, dem „9. Thermidor") füllten sich die Theater, nachdem man Vormittags massenhaft guillotinirt hatte, Abends bis auf den letzten Platz. An eine ernste Kunstpflege war in jener Zeit um so weniger zu denken, als mit den Componisten auch die darstellenden Künstler bei jeder Gelegenheit zur Betheiligung an republikanischen Festen herangezogen wurden, nöthigenfalls zwangsweise, wie dies u. a. der an der grossen Oper angestellten, allgemein beliebten Sängerin Maillart widerfuhr. Diese war zur Darstellung der „Göttin der Vernunft" ausersehen, deren Cultus durch Robespierre an Stelle des bisherigen Gottesdienstes eingeführt war. Auf ihre anfängliche Weigerung, eine so unwürdige Function zu übernehmen, drohte ihr der fürchterliche Anaxagoras Chaumette, dem ihre Sympathien für gewisse aristokratische Kreise, namentlich für den Herzog von Soubise nicht unbekannt waren, mit den vielsagenden Worten: „Nun wohl, *Citoyenne*, wenn du dich weigerst, eine Göttin darzustellen, so darfst du dich nicht wundern, wenn man dich wie eine gewöhnliche Sterbliche behandelt", und darauf hin entschloss sie sich, abwechselnd mit einer Collegin, im mythologischen Kostüm auf dem Altare der Kirche Notre-Dame zu paradiren, während das Publicum vor ihr defilirte und niederkniete.

Das Conservatorium der Musik trat zwar erst 1795 in's Leben, der Plan zu seiner Begründung jedoch reifte in den Tagen wildester revolutionärer Erregung. Unter dem *ancien régime* waren es wesentlich die mit den Hauptkirchen der Städte verbundenen, von Geistlichen geleiteten Musikschulen *(Maîtrises)*, in welchen angehende Tonkünstler Gelegenheit fanden, sich gediegene musikalische Kenntnisse zu erwerben; nachdem aber diese Schulen, wie auch eine 1784 errichtete königliche Musikschule zur Ausbildung im dramatischen Gesange und im Instrumentenspiel von der Revolution aufgehoben waren, stand es mit dem Musikstudium so misslich, dass selbst der Nationalconvent die Dringlichkeit geeigneter Maassregeln zur Hebung desselben anerkennen musste. Den ersten entscheidenden Schritt in dieser Richtung that ein Musikfreund Namens Bernard Sarrette (1765—1858), der schon 1789 als Capitän der Pariser Nationalgarde für diese ein Musikcorps gebildet und dabei

ebensoviel Eifer für die Kunst, wie organisatorisches Talent bewiesen hatte. Als 1792 dies Corps aus finanziellen Gründen aufgelöst werden sollte, gelang es ihm, die Mitglieder zu fernerem Zusammenwirken zu vereinigen, und sie für eine von ihm zunächst für die Ausbildung von Militärmusikern errichtete Schule als Lehrer zu gewinnen. Die Erfolge dieser Schule erregten bald die öffentliche Aufmerksamkeit, und 1794 konnte, an derselben Stelle, wo nicht lange zuvor der Arzt und Deputirte Guillotin das Modell der von ihm erfundenen Enthauptungs-Maschine dem Convent producirt hatte, eine Deputation der Nationalgarden-Musik erscheinen, um vor den Schreckensmännern eine Probe ihrer Fähigkeit abzulegen; diese aber fiel so befriedigend aus, dass der Convent nicht zögerte, die Schule Sarrette's, dem Wunsche desselben entsprechend, in eine staatliche zu verwandeln. Wiederum waren die Motive zu dieser Entscheidung ausschliesslich politisch-patriotische; die Aufgabe der in der Anstalt ausgebildeten Musiker sollte, nach der schwülstigen Ausdrucksweise jener Zeit, darin bestehen „inmitten des Feldlagers durch kühne Accorde den Muth der republikanischen Heere zu beleben und bis zu den Zelten des Feindes vorzudringen, um die gegen die Republik verbündeten Tyrannen aus ihrer Ruhe aufzuscheuchen.“

Weniger bescheiden — wenn man will, auch weniger anmaassend — waren die Ziele, die sich Sarrette gesteckt, und welche die Schule, nachdem sie 1795 eine feste Organisation und den Namen *Conservatoire national de musique et de déclamation*[1]) erhalten hatte, mit Ernst und Eifer zu verfolgen begann. Zunächst wurden drei, aus den angesehensten Musikern des Landes

[1]) Es ist bezeichnend für den nationalen Charakter der Anstalt, dass in dieser auch noch heute officiell gebräuchlichen Benennung die Declamation neben der Musik gleichberechtigt erscheint; denn, wie sich der Leser erinnert, haben in Frankreich Poesie und Darstellungskunst, die schon im Alterthum, mit der Tonkunst vereint, die Trias der musischen Künste bildeten, den Herrschergelüsten der Musik von jeher besser zu widerstehen gewusst, als bei den übrigen Nationen. Dies Verhältniss hat sich auch inzwischen nicht geändert: seit bald einem Jahrhundert sind in Frankreich nicht nur alle Musiker, sondern auch alle Schauspieler von Bedeutung aus dem Pariser Conservatorium hervorgegangen. Wenn man sich der S. 79 citirten, in Deutschland leider zu wenig beachtet gebliebenen Mahnung J. A. Hiller's erinnert, so wird man in der, zunächst den Gesang, dann aber auch alle übrigen Disciplinen fördernden Vereinigung des künstlerischen Studiums der Sprache mit dem Musikstudium eine Hauptursache der Erfolge erblicken, welche das Pariser Conservatorium fast auf sämmtlichen Gebieten der praktischen Musik, namentlich nach Seiten der Technik und des Vortrags, errungen hat.

gewählte Inspectoren mit ihrer Leitung betraut, ausser Cherubini und dem noch zu erwähnenden Componisten Lesueur, der als „Tyrtäus der Revolution“ von der Republik gefeierte François Joseph Gossec (1734—1829), der verdienstvolle Schöpfer zahlreicher Opern, Symphonien und Freiheits-Hymnen. Ein weiterer Fortschritt war es, dass man im folgenden Jahre Sarrette die Oberleitung übergab, dessen erste Sorge es nunmehr war, durch Veröffentlichung methodischer Unterrichtswerke für alle Zweige des Studiums, der musikalischen Erziehung eine sichere Grundlage zu geben. Auf seine Veranlassung schrieb der Compositionslehrer der Anstalt, der auch als Opern- und Instrumentalcomponist bedeutende Charles Simon Catel (1773—1830), seinen „Traité d'harmonie“ (1802), eine Harmonielehre auf Grund des Rameau'schen Systems, die an Brauchbarkeit von keiner andern übertroffen wurde, bis im Jahre 1818 Anton Reicha (S. 210) mit seinem „Cours de composition musicale“ auftrat. Dem Clavierspiel, welches in Frankreich seit den Zeiten der Couperin merklich vernachlässigt war, leistete einen ähnlichen Dienst der 1797 am Conservatorium angestellte Louis Adam (1758—1848) mit seiner „Méthode nouvelle pour le piano“ (1802), welche seinen zahlreichen Schülern, unter ihnen Kalkbrenner und Lemoine, als Richtschnur diente und das französische Clavierspiel bald wieder auf die frühere Höhe brachte. Noch bedeutenderen Aufschwung nahm gleichzeitig das Studium des Gesanges und des Violinspiels; jenes mit der Anstellung des Pierre Jean Garat (1764—1823), des grössten Sängers, den Frankreich je besessen, und des ebenfalls ausgezeichneten Florentiner Sängers Bernardo Mengozzi (1758—1800) als Gesanglehrer am Conservatorium, letzterer auch rühmlich bekannt als Verfasser einer „Méthode de chant du conservatoire“, die bis Mitte der 20ger Jahre, wo Manuel Garcia und sein Sohn Manuel ihre Wirksamkeit als Gesanglehrer in Paris begannen, maassgebend geblieben ist; dieses seit der Uebersiedelung des S. 111 genannten italienischen Geigers Viotti nach Paris, unter dessen Einfluss sich die Traditionen der Corelli, Tartini, Pugnani hier neu belebten und zur Begründung einer bald unübertroffen dastehenden Violinschule führten.

Viotti's bewegte Künstlerlaufbahn begann 1782, wo er zum erstenmal vor das Pariser Publicum trat und sich als Virtuose wie als Componist dessen Beifall, namentlich auch die Gunst der Königin Marie Antoinette errang. Bald aber genügte dem von aller Virtuoseneitelkeit freien Künstler seine Violine

nicht mehr; er strebte nach einer Erweiterung seines musikalischen Wirkungskreises und übernahm die Leitung einer italienischen Oper, welche 1788 von Léonard, dem Coiffeur und besonderen Schützling der Königin, in's Leben gerufen war. Unter den günstigsten Auspicien begonnen, vermochte dies Unternehmen den Stürmen der Revolution doch nicht zu widerstehen[1], und nach der Einnahme der Tuilerien (1792) sah Viotti, der dabei sein ganzes Vermögen eingebüsst hatte, sich genöthigt, in London eine neue Existenz zu suchen. Auch hier aber war ihm das Schicksal ungünstig; von den nach England geflohenen Spitzen der Emigration als geheimer Agent der Revolutionspartei verdächtigt, musste er London verlassen und sich nach Hamburg flüchten, wo er bis 1795 im Hause eines Freundes verweilte, eifrig mit Componiren beschäftigt, jedoch ohne als Künstler in die Oeffentlichkeit zu treten. Seine Abneigung gegen die Virtuosenlaufbahn konnte er auch dann nicht überwinden, als die Verhältnisse ihm die Rückkehr nach London gestatteten: er wurde — Weinhändler und betrieb seine Kunst von nun an lange Jahre hindurch nur als Liebhaber! Dabei hielt er sich wunderbarerweise als Geiger stets auf der einmal erreichten Höhe, und als er 1802, bei einem Besuche in Paris, dem Drängen seiner Verehrer nachgebend, sich wieder einmal öffentlich hören liess, fanden sein Spiel wie seine Compositionen denselben Beifall, wie in früheren Zeiten. Im Jahre 1814 nahm er auf's Neue und diesmal bleibend seinen Wohnsitz in Paris; leider aber unterlag er noch einmal der Versuchung, sich mit dem Theater einzulassen: er übernahm 1819 die Leitung der grossen Oper, vermochte indessen den Niedergang, in welchem diese Anstalt seit Jahren begriffen war, nicht aufzuhalten, und so endigte sein Leben mit einem Misserfolg. Um so reicher erblühte die Saat, die er als Geiger ausgestreut hatte, zunächst auf französischem Boden, und wenn er auch niemals zur Lehrerschaft des Pariser Conservatoriums gehört hat, so sind doch die

[1] Das für diesen Zweck neuerbaute Theater, nach dem inzwischen der Gesellschaft beigetretenen Provincial-Intendanten Feydeau-le Brou „Theatre Feydeau" genannt, blieb bis zu seiner Demolirung im Jahre 1832 eine Pflegestätte des italienischen Gesanges, welcher in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts noch eine glänzende Nachblüthe erlebte. Auch später besass Paris in der „Salle Ventadour" ein ausschliesslich zur Aufführung italienischer Opern bestimmtes Theater, doch wurde dasselbe in den 70ger Jahren in ein Bankinstitut verwandelt, nachdem die inzwischen immer mehr zusammengeschmolzene Schaar der Verehrer der italienischen Musik vergebliche Anstrengungen gemacht hatte, es seiner ursprünglichen Bestimmung zu erhalten.

Erfolge desselben als Violinschule wesentlich auf ihn zurückzuführen, denn seine Spielweise und seine Werke — unter ihnen die zahlreichen, den Reiz der italienischen Melodik mit classischem Ernst vereinigenden Concerte, sowie die Violin-Duette, unerreichbare Muster des zweistimmigen Satzes — sie waren es, an denen das glänzende Dreigestirn Rodolphe Kreutzer (geb. 1766 in Versailles, gest. 1831 in Genf), François (de Sales) Baillot (geb. 1771 in Paris, gest. daselbst 1842) und Pierre Rode (geb. 1774 in Bordeaux, gest. auf einem Landsitz unfern dieser Stadt 1830), die eigentlichen Begründer des modernen Violinspiels, sich heranbildete. Die von ihnen gemeinsam verfasste „Méthode de violon" wurde Grundlage des Unterrichts zunächst am Pariser Conservatorium, später aber an allen Musikschulen Europa's, und keine der damals veröffentlichten Methoden hat ähnliche Bedeutung gewonnen, da sie nebst den Etüdenwerken Kreutzer's und Rode's noch heute als unentbehrliches Hülfsmittel zur Ausbildung der Technik wie des Geschmackes anerkannt ist.

Während des Kaiserreiches fuhr das Conservatorium fort zu wachsen und zu gedeihen, besonders nachdem Napoleon auf Sarrette's Betreiben durch ein aus Moskau datirtes Decret die Errichtung eines Pensionates verfügt hatte, in welchem fortan eine Anzahl begabter Zöglinge beider Geschlechter, ausser dem für Alle unentgeltlichen Unterricht, freie Wohnung und Unterhalt erhielten. Ferner dankt die Anstalt dem Kaiser die Gründung einer Bibliothek, zu welcher später[1]) sämmtliche Musikalienverleger Frankreich's beizusteuern gehalten wurden, so wie die Erweiterung ihres Einflusses durch Errichtung einer Anzahl von Pflanzschulen (Succursales) in den grösseren Provinzialstädten. Die Schliessung der Schule beim Regierungsantritt Ludwig's XVIII. war nur eine gegen ihren revolutionären Ursprung gerichtete Demonstration, nur eine Scheinmaassregel, die ihrer Entwickelung nicht schaden konnte, da es sich in der Hauptsache nur um eine Namensänderung handelte. Als „Ecole royale" etc. kurz darauf wieder eröffnet,[2]) erlangte sie vielmehr mit der Ernennung Cherubini's zum Compositionslehrer (1816) und später nach Sarrette's freiwilligem Zurücktreten (1821) zum Director, immer grössere Bedeutung.

[1]) Laut kgl. Ordonnanz vom 29. März 1834.

[2]) Die Benennung „Conservatoire" wurde gleichwohl im gewöhnlichen Verkehr beibehalten. Officiell erschien sie erst wieder in einem Decret Louis Philippe's vom 31. August 1832. (Vgl. Lassabathie „Histoire du conservatoire".)

Cherubini war es auch, der die berühmte Concertgesellschaft „Société des concerts du conservatoire“ in's Leben rief, deren Leistungen seit ihrer Begründung im Jahre 1828 bis zur Gegenwart mit Recht als unübertroffen gelten. Bereits seit einem Jahrhundert war das Pariser Publicum durch eine Reihe bedeutender Concertunternehmungen zum Verständniss und zum Genusse der Musik auch ausserhalb des Theaters angeleitet worden, zuerst durch das 1725 von Danican Philidor, einem Vetter des S. 23 genannten Componisten, begründete und jahrelang geleitete „Concert spirituel“; diesem folgte 1775 das „Concert des amateurs“, anfangs von Gossec, später, nachdem es in die „Société de la loge olympique“ übergegangen — dieselbe, der die Pariser Musikfreunde die Bekanntschaft mit den Symphonien Haydn's verdankten (S. 131) — von Navoigille dem älteren dirigirt; endlich trat 1800 an die Stelle der früheren, mit der Revolution verschwundenen Unternehmungen das „Concert de la rue de Cléry“. Wie Vortreffliches aber auch von den genannten Concertgesellschaften geleistet war, niemals waren doch so auserlesene Kräfte vereint gewesen, wie hier in den Lehrern und ehemaligen Schülern des Conservatoriums; niemals auch hatte Frankreich einen Dirigenten besessen, wie den jetzt zur Leitung der Concerte berufenen François Antoine Habeneck (geb. in Mézières 1781, gest. in Paris 1849). Dieser, ein vorzüglicher Violinvirtuose und Componist aus der Schule Baillot's, hatte schon als Zögling des Conservatoriums bei den von ihm geleiteten Orchesterübungen seiner Mitschüler eine ungewöhnliche Dirigenten-Begabung gezeigt, und da er sich auch in der Folge an verschiedenen Stellen bewährt hatte, so zögerte man nicht, ihm die Führung der neugebildeten Concertgesellschaft zu übertragen — zum grossen Vortheil des Unternehmens, denn Habeneck widmete ihm seine ganze Kraft und wusste durch Umsicht, Energie und Begeisterung die Fähigkeit der mit ihm wirkenden Künstler auf's Höchste zu steigern. Im Besonderen gelang es ihm, das Misstrauen der Musiker wie des Publicums gegen die Werke Beethoven's zu überwinden,[1]) und dessen Symphonien zu

[1]) Das Urtheil der Pariser über Beethoven's Musik war um diese Zeit im Allgemeinen noch dasselbe, wie im Jahre 1810, wo man in den „Tablettes de Polymnie“ folgendes lesen konnte: „L'étonnant succès des compositions de Beethoven est d'un exemple dangereux pour l'art musical. La contagion d'une harmonie tudesque semble gagner l'école moderne de composition qui se forme au conservatoire. On croit produire de l'effet en prodiguant les dissonances les plus barbares et en employant avec fracas tous les instrumens de l'orchestre. Hélas! on ne fait que déchirer bruyamment l'oreille, sans jamais parler au coeur.“

allgemeiner Anerkennung zu bringen. Noch als ein Sechziger leitete er mit unverminderter Frische jene Concerte, von denen R. Wagner anfangs der 40ger Jahre sagen konnte: „Das Einzige, was Paris von Beachtungswerthem für den Musiker enthält, sind die Orchesterconcerte im Saale des Conservatoires. Die Aufführungen der deutschen Instrumental-Compositionen in diesen Concerten haben auf mich einen tiefen Eindruck gemacht, und mich von neuem in die wunderbaren Geheimnisse der echten Kunst eingeweiht. Wer die neunte Symphonie Beethoven's vollkommen kennen lernen will, der muss sie vom Orchester des Conservatoires in Paris aufführen hören."[1]

* * *

Kehren wir zum Anfange des Jahrhunderts zurück, so finden wir Frankreich und seine Hauptstadt in einem Zustande der Ernüchterung, welcher nach den Aufregungen der Revolutionsjahre zwar heilsam, der Kunst jedoch wenig günstig war. Die Neigung, alle Dinge *sub specie* der Politik zu betrachten, sowie die pathetische Ausdrucksweise waren dieselben geblieben, die Begeisterung jener Jahre aber war geschwunden, die, neben allem über das Land gebrachten Unheil doch auch eine Anzahl solcher Werke hatte vollenden helfen, welche, um mit Wagner's Hans Sachs zu reden „selten vor gemeinen Dingen und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen". Grau, kalt und steif erscheint die Kunst schon während des Consulats und noch mehr während des Kaiserreichs, und wie die Malerei mit dem Auftreten David's, des „Akademikers" *par excellence*, so verlässt auch die Musik die mit so vielem Glücke verfolgte Richtung auf das Natürliche, um sich von neuem, wie zur Zeit Ludwig's XIV., in ein höfisches Kostüm zu zwängen. Unter der Tyrannei einer tendenziösen Kunstauffassung hatten Dichter und Musiker jetzt nicht weniger zu leiden, als in den Zeiten der Republik und ihrer Feste. „Die Polizei" sagt Adolphe Jullien[2]) „begnügte sich nicht mit der Censur, sie gab den dramatischen Autoren sogar die Stoffe an. Die 1806 aufgeführte Oper „Le triomphe de Trajan" von Esménard, Musik von Lesueur und Persuis, war dem Dichter vom Polizeipräfecten Foucher eingegeben; die Handlung dreht

[1]) R. Wagner „Autobiographische Skizze" Ges. Schriften I. 20.

[2]) A. Jullien „La censure et la musique sous le premier empire" (Feuilleton des „Français" Sept. 1882).

sich in drei langen Acten um die Milde des Kaisers Trajan (Napoleon) gegen Décébale (Prinz von Hatzfeld) und gipfelt in der Verbrennung eines Briefes, der den Verrath des letzteren hätte enthüllen können. Obwohl Napoleon selbst gegen die Nacktheit einer derartigen Verherrlichung protestirte, so fuhren die Theater doch fort, den „Dieu de la guerre“ zu preisen, und nie waren die Reime *gloire* und *victoire*, *lauriers* und *guerriers*, *airain* und *souverain* häufiger.“ Das Verhältniss des Kaisers zur Musik haben wir bereits I. 299 kennen gelernt; als ausschliesslicher Verehrer der zu seiner Zeit schon merklich abwärts gegangenen neapolitanischen Oper stand er der Tonkunst seines Adoptiv-Vaterlandes verständnisslos und gleichgültig gegenüber, ja er hemmte, so weit es an ihm lag, ihren Fortschritt, indem er den aus künstlerischen oder persönlichen Ursachen ihm missliebigen Musikern jede Möglichkeit nahm, sich ihren Kräften entsprechend zu bethätigen, wie dies u. a. Cherubini im Anfang seiner Laufbahn erfahren musste.

Luigi Cherubini,[1]) geb. 1760 in Florenz, gest. 1842 in Paris, wurde als Schüler Sarti's schon früh in alle Geheimnisse des strengen Tonsatzes eingeweiht. Im Alter von zwanzig Jahren debutirte er als dramatischer Componist mit der Oper „Quinto Fabio“, der noch mehrere andere Opern auf verschiedenen Bühnen Italiens folgten; dann verliess er sein Vaterland und nahm nach kurzem Aufenthalt in London seinen Wohnsitz in Paris, wo es ihm anfangs schwer wurde, festen Fuss zu fassen. Seine 1788 aufgeführte Oper „Démophon“ lässt die Schwierigkeiten erkennen, mit denen er in dem Bestreben, sich dem französischen Geschmack anzubequemen, anfänglich zu kämpfen gehabt hat, und konnte demzufolge nur eine laue Aufnahme finden; da der Künstler indessen bald darauf die Leitung der von Léonard und Viotti begründeten Oper übernahm, sowie die Verpflichtung, derselben gelegentlich kleinere dramatische Arbeiten zu liefern, so wurde er in Kurzem mit dem Wesen des französischen Musikdrama gründlich vertraut, und dies, wie auch das Studium der Werke Haydn's und Mozart's, die er inzwischen kennen gelernt, gab der Entwickelung seines Talentes eine ganz neue Wendung. Noch vor dem völligen Zusammenbruche der alten Verhältnisse trat er mit einem Werke auf, welches seine hohe Begabung als Dramatiker zum ersten Male im hellen Lichte zeigte: es war die Oper „Lodoiska“ (1791),

[1]) Vollständig: Maria Luigi Carlo Zenobio Salvadore.

deren Erscheinen für die französische Musik eine ähnliche Umwälzung bewirkte, wie die damals in Frankreich noch unbekannten Opern Mozart's für die deutsche. Was das Gluck'sche Musikdrama noch zu wünschen übrig gelassen, melodiösen Reiz, kunstvolle Ensembles, reiche und interessante Detail-Behandlung des Orchesters, hier fand sich Alles vereint, ohne dass deshalb die Musik ihren Pflichten gegen das Drama untreu geworden wäre. Noch entschiedener zeigte sich Cherubini's Originalität und Vielseitigkeit in seinen folgenden Opern „Elisa ou le mont Saint-Bernard“ (1795) und „Medea“ (1797); auf seinem Höhepunkt aber sehen wir ihn in der vierten „Les deux journées“ („Der Wasserträger“ 1800), welche neben ihren musikalischen Vorzügen noch den eines spannenden, durchaus dramatischen Textes vor den früheren voraus hat, und deshalb den begeisterten Beifall, mit dem sie in Frankreich wie nicht minder in Deutschland aufgenommen wurde, in vollem Maasse verdient.

Obwohl nun Cherubini durch seinen „Wasserträger“ zu europäischem Ruhme gelangt war, so blieb doch seine materielle Lage eine missliche, weil er es durchaus nicht verstand, sich mit dem derzeitigen Machthaber Frankreich's auf guten Fuss zu stellen. Die Kürze und Schroffheit seines Benehmens und seiner Ausdrucksweise, die ihm so manchen persönlichen Gegner schufen, und die er, wie an früherer Stelle erwähnt (I. 299) auch Napoleon gegenüber nicht aufgab, waren diesem so unerträglich, dass er den grossen Künstler bei jeder Gelegenheit seine Abneigung empfinden liess. Als daher an Cherubini die Einladung erging, am Wiener Hoftheater seine Opern zur Aufführung zu bringen, nahm er dieselbe bereitwillig an; doch sollte er seinem Plagegeist auf diese Weise nicht entgehen: er hatte kaum die Partitur der ihm dort zur Composition übergebenen Oper „Faniska“ vollendet, als nach der Schlacht bei Austerlitz die französische Armee in die östreichische Hauptstadt einzog, den Imperator an der Spitze, der ihn alsbald zu sich befahl und mit den Worten begrüsste: „Puisque vous êtes ici, Monsieur Cherubini, nous ferons de la musique ensemble; vous dirigerez mes concerts.“ Gegen dies Machtwort gab es natürlich keinen Appell, und unser Meister musste die abwechselnd in Wien und in Schönbrunn veranstalteten Hofconcerte leiten, wofür er glänzend belohnt wurde, ohne dass jedoch sein persönliches Verhältniss zum Kaiser damit ein besseres geworden wäre. Ruhmgekrönt, nachdem ihn Haydn und Beethoven als den

ersten dramatischen Componisten seiner Zeit gepriesen hatten, und dies Urtheil vom Wiener Publicum einstimmig bestätigt war, kehrte Cherubini nach Paris zurück, wo er von allen musikalischen Kreisen mit Begeisterung empfangen wurde, während sich Napoleon nach wie vor ihm feindselig zeigte, ja, noch mehr als zuvor, da die allgemein dem Künstler gezollte Verehrung ihn zum Widerspruch reizte. Hierdurch mehr und mehr entmuthigt, verzichtete Cherubini vorläufig auf die Fortsetzung seiner Laufbahn als Operncomponist und wandte sich mit Liebe und Eifer der Kirchenmusik zu. Erst mit der Rückkehr der Bourbonen und seiner gleichzeitigen Anstellung als Ober-Intendant der kgl. Musik begannen für den vielgeprüften Meister glücklichere Tage; und wenn auch seine späteren Opern nicht den gleichen Erfolg hatten wie die früheren, so genügten doch die glänzende Stellung, die er an der Spitze des gesammten französischen Musikwesens einnahm, der Beifall, den seine Compositionen für die Kirche und die Kammer fanden, endlich der reiche, durch sein neues Amt und später durch das des Conservatoriums-Directors ihm eröffnete Wirkungskreis, um ihn für alle Täuschungen, die er in der ersten Hälfte seiner Künstlerlaufbahn erfahren, reichlich zu entschädigen.

Als Operncomponist steht Cherubini unmittelbar neben Mozart, mit dem er den Adel der Empfindung, die Anmuth und Eindringlichkeit der Melodie, die geschickte und geistvolle Behandlung der Singstimmen wie des Orchesters, dazu die ausserordentliche contrapunktische Gewandtheit gemein hat. Jenes intuitive Verständniss für das eigentlich scenisch Wirksame dagegen, welches sich Mozart inmitten aller musikalischen Machtentfaltung stets zu bewahren wusste, ist dem französischen Meister nicht in gleichem Maasse eigen; denn selbst in seinen durchaus dramatisch angelegten Tonstücken begegnet es ihm nicht selten, dass er über der kunstvollen Ausarbeitung seiner Gedanken vergisst, den Anforderungen der Bühne Rechnung zu tragen, in Folge dessen zwar das Ohr durch immer neuen Wohlklang und geistvolle Combinationen überrascht wird, die Handlung aber in's Stocken geräth. In solchen Fällen muss man zwar anerkennen, dass Alles warm, fein und wahr empfunden ist, dass Alles an seinem Platze steht und den Stempel des höchstentwickelten Kunstverständnisses trägt, doch kann man sich nicht des Gedankens erwehren, dass beim Aufbau derartiger bis in's Kleinste abgerundeter, marmorglatter Tongebilde die Mitwirkung der Reflexion stärker gewesen ist als die des Gefühls, und die

Phantasie des Künstlers mit seiner Gestaltungskraft nicht gleichen Schritt gehalten hat.[1])

Jedenfalls erscheint Cherubini noch grösser da, wo er, frei vom Zwange der Bühne, reiner Musiker sein darf, nämlich in seiner Kirchen- und Kammermusik. Beim Hören wie beim Lesen seiner Messen, unter denen das zweite Requiem gewaltig hervorragt, oder seines wunderbaren *Credo* a-Capella kommt uns unwillkürlich die Idee: Werke solcher Art müsse Mozart geschrieben haben, wenn er in späteren Lebensjahren zu noch grösserer geistiger Vertiefung gelangt wäre, und etwa noch eine äussere Veranlassung zur Kirchencomposition gehabt hätte, wie sie für Cherubini in seiner Stellung an der Spitze der Capellen Ludwig's XVIII. und später Carl's X. vorlag. Nur in der Behandlung des Orchesters verräth seine Kirchenmusik, dass auch er einer Zeit angehört, welcher der Sinn für echte Kirchlichkeit verloren gegangen war; die instrumentale Pracht, die er z. B. in seinem Requiem entfaltet, lässt hier und da Zweifel aufkommen, ob man sich in der Kirche oder im Theater befinde. Wenn er aber auch in dieser Hinsicht gefehlt hat, so war es, wie selbst Thibaut,[2]) der strenge Wächter über die Grenzen der kirchlichen und weltlichen Musik, zugiebt „nicht aus Mangel an Sinn für das Grosse. Denn er kennt und liebt seinen Palestrina wie wenig Andere." Dass er den Stil dieses Meisters vollkommen beherrschte, und zwar nicht blos ihn nachahmend, sondern als Geistesverwandter auf der von jenem betretenen Bahn erfolgreich vorwärts strebend, beweist sein obenerwähntes *Credo*, welches er übrigens, in gerechtem Misstrauen gegen den Geschmack seiner Landsleute, nur auserwählten Freunden seiner Kunst und diesen nur handschriftlich mittheilte, bis es nicht lange vor seinem Tode als Beispiel in seinem Lehrbuch des Contrapunkts zum ersten Mal im Drucke erschien. — In seiner Kammermusik endlich ist Cherubini den Schöpfern dieser Gattung, Haydn und Mozart, näher gekommen, als irgend ein anderer Componist; seinen Streichquartetten, namentlich dem 1814 entstandenen,

[1]) „Inspiration oder Reflexion —" sagt Hans von Bülow in der Vorrede zu einer seiner Beethoven-Ausgaben „beide Begriffe sind ja eigentlich gar nicht zu trennen und sollten einhellig zusammengefasst werden unter den der künstlerischen Meditation, denn ohne Phantasie wird ja Reflexion steril bleiben." Bei Cherubini jedoch erscheint der musikalische Verstand bisweilen so vorwaltend, dass sich in manchen seiner Tongebilde, wenn auch nicht Sterilität, so doch eine gewisse Nüchternheit bemerkbar macht.

[2]) Thibaut „Ueber Reinheit der Tonkunst" S. 16.

aber erst viel später (mit fünf anderen) veröffentlichten in Es-Dur, fehlt die bewunderungswürdige Kunst der thematischen Arbeit des ersteren Meisters so wenig wie der melodische Reichthum und die Grazie des letzteren; dem Inhalte nach aber sind sie weder dem einen noch dem andern verwandt, wie auch die Fülle neuer Klangwirkungen — man erinnere sich nur des Trio im Es-Dur-Quartett, wo die bekannten Mendelssohn'schen Elfen bereits ihren mysteriösen Reigen ausführen — durchaus Cherubini's Eigenthum sind.

Als unbeschränkter Herrscher im Gebiete des Contrapunkts und der Fuge, zugleich im Leben ebenso gewissenhaft wie in seiner Kunst,[1]) konnte Cherubini auch als Compositionslehrer ausserordentliche Erfolge erzielen. Bei seiner Wortkargheit wirkte er freilich mehr durch sein Beispiel als durch eigentliche Unterweisung, wie denn auch sein berühmtes Lehrbuch „Cours de contrepoint et de fugue“, soweit es den Text betrifft, nicht von ihm, sondern von seinem Schüler Halévy[2]) herrührt, der hier nicht nur als Künstler von hoher wissenschaftlicher Bildung sowie als tüchtiger Theoretiker genannt zu werden verdient, sondern auch als der würdigste Nachfolger seines Meisters an der grossen Oper, für welche er mit seiner „Jüdin“ (1835) ein Werk geschaffen hat, das an dramatischer Kraft und Adel der Empfindung von keinem späteren für diese Bühne geschriebenen erreicht worden ist.

Zu den Musikern, die von Napoleon in dem Maasse erhoben wurden, wie Cherubini seine Ungunst erfahren musste, gehört Jean François Lesueur (1760–1837), der bei einer nicht gerade hervorragenden Begabung zur Composition doch in Anbetracht seiner Gesammtthätigkeit zu den sympathischen

[1]) Mit zunehmenden Jahren trieb er die Gewissenhaftigkeit bis zur Pedanterie, wodurch er seinen Schülern, und im täglichen Leben auch seiner Familie manchmal lästig wurde. Ferd. Hiller erzählt, dass er unter anderen Ordnungs-Gewohnheiten auch die hatte, seine Taschentücher nur in fortlaufender Nummer zu benutzen, und dass er selbst in der Sterbestunde, als er sich ein Tuch reichen liess, um sich den Todesschweiss abzuwischen, dasselbe unwillig abwies, weil es nicht die richtige Nummer trug.

[2]) Jaques Fromental Elie Halévy, geb. 1799 in Paris, gest. 1862 in Nizza, einer jüdischen, ursprünglich Levy genannten Familie angehörig, nimmt als Componist wie als Compositionslehrer der gesammten jüngeren Componisten-Generation einen hohen Rang unter den französischen Musikern ein. Seiner gediegenen und vielseitigen Bildung hatte er es auch zu danken, dass man ihm 1854 das vor ihm noch nie von einem Musiker verwaltete Amt eines „Sécrétaire perpétuel“ der Akademie der schönen Künste übertrug.

und interessanten Tonkünstlern Frankreich's zu rechnen ist, und das Denkmal wohl verdient hat, das ihm sein dankbarer Schüler Berlioz in seinen übrigens gegen die Mitwelt so rücksichtslos frontmachenden Memoiren errichtet hat.[1]) Ohne Gelegenheit zu gründlichem Studium des Tonsatzes gehabt zu haben, warf sich Lesueur schon im frühen Jünglingsalter mit wahrem Feuereifer auf die Kirchencomposition, welches Kunstgebiet er zu reformiren sich berufen fühlte. Als man ihm 1786 die Leitung der Musik der Notre-Dame-Kirche in Paris übertragen hatte, begann er alsbald mit der Ausführung seiner Reformpläne, die wesentlich darin bestanden, die Wirkung der gottesdienstlichen Musik durch Benutzung dramatischer Elemente sowie der mit dem Fortschritt der Oper gewonnenen Ausdrucksmittel zu erhöhen. Seine zu diesem Zwecke geschriebenen Motetten machten ungemeines Aufsehen, und an den Festtagen, zu welchen er sich die Erlaubniss der Geistlichkeit ausgewirkt hatte, neben den Singstimmen auch ein Orchester zu verwenden, drängte sich die Menge zu seinen Aufführungen; andrerseits rief er durch diese Neuerungen und namentlich durch den Aufwand tonmalerischer Effecte, mit denen er seine Musik ausstattete, eine heftige Opposition hervor, die ihn beschuldigte, er habe die Kirche in ein Opernhaus verwandelt. Zwar vertheidigte er seine Principien mit Geschick und Energie in verschiedenen Schriften, unter denen die bedeutendste: „Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité“ etc. (1787), doch gelang es seinen Feinden schliesslich, ihm die Fortsetzung seiner reformatorischen Bestrebungen unmöglich zu machen, in Folge dessen er seine Stellung an der Notre-Dame-Kirche aufgab.

Der Noth gehorchend betrat nun Lesueur den Weg, den er bei seiner Neigung zur dramatischen Musik von vornherein hätte einschlagen sollen, den Weg zur Oper, und der gute Erfolg seines Erstlingswerkes „La caverne“ (1793) veranlasste ihn, die neue Laufbahn weiter zu verfolgen. Schon jetzt gehörte er zu den geachtetsten Musikern Frankreich's und als solchen finden wir ihn auch unter den zur Leitung des neubegründeten Conservatoriums berufenen Inspectoren. Noch weit höher aber stieg er durch die Gunst Napoleon's, nachdem dessen Lieblingscomponist Paisiello bei seiner Rückkehr nach Italien ihn dem Kaiser als würdigsten Ersatzmann empfohlen hatte. Die Aufführung seiner nächsten Oper „Les bardes“ (1804), deren Text

[1]) Hector Berlioz „Mémoires“ S. 23 ff.

eine Dichtung Ossian's — eines von Napoleon bevorzugten Dichters — zu Grunde lag, gestaltete sich für den Künstler zu einem vollständigen Triumph; der Kaiser beglückwünschte ihn persönlich in seiner Loge[1]) und liess ihm am folgenden Tage den Orden der Ehrenlegion sowie die Ernennung zum Capellmeister zustellen, nebst einer goldenen Dose mit der Inschrift „L'empereur des Français à l'auteur des Bardes". Die Verdienste Lesueur's waren zu solider Art, als dass er nicht auch nach dem Sturze Napoleon's seine Stellung als Musiker behauptet hätte; namentlich wirkte er als Compositionslehrer am Conservatorium bis in's Greisenalter äusserst anregend. Ein von ihm hinterlassenes Werk „Histoire de la musique dans l'antiquité et les temps modernes", an welchem er die letzten zwanzig Jahre seines Lebens gearbeitet, ist unveröffentlicht geblieben — bedauerlicher Weise, weil eine nähere Bekanntschaft mit den Theorien Lesueur's für die Nachwelt ebenso interessant wie fruchtbringend sein würde, während dies von seinen Opern nicht behauptet werden kann.[2])

Von anderen musikalischen Günstlingen Napoleon's ist noch der Italiener Ferdinand Paër (1771—1839) zu erwähnen, von dem übrigens nicht viel mehr zu sagen ist, als dass er sich in seiner Musik seinen berühmten Landsleuten Cimarosa und Paisiello anschliesst, und, nachdem er mit seinem Hauptwerke „Sargino" (1803) den Beifall Europa's und im Besondern Napoleon's errungen, dem Rufe desselben folgte, um sich ganz seinem Dienste zu widmen; dass er jedoch, da der Hofmann in ihm stärker war als der Musiker, bald keinen andern Ehrgeiz mehr besass, als seinem Herrn und Meister zu gefallen und in Folge dessen seine Laufbahn beschloss, ohne weitere Werke von Bedeutung geschaffen zu haben, wie diejenigen seiner Lands-

[1]) Als Lesueur sich weigerte, in seinen Alltagskleidern vor dem Kaiser zu erscheinen, schickte dieser ein zweites Mal zu ihm mit dem Bescheid: „Je sais ce que c'est qu'un jour de battaille; je ne regarderai pas plus à son habit que je ne fais à celui de mes généraux; encore une fois, qu'il vienne."

[2]) Lesueur's „Barden" sind ebenfalls in der S. 25 Anm. erwähnten, von T. Michaelis in Paris veranstalteten Sammlung „Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français" erschienen. Ein modernes Publicum wird schwerlich die Begeisterung theilen, welche die Oper bei den Musikfreunden des ersten Kaiserreichs erregte, doch wird man das Streben des Componisten, sich über Mode und Herkommen zu erheben, die Gefühle des Hohen und Erhabenen zum Ausdruck zu bringen, jederzeit anerkennen, und ihm die Ehrenstellung, welche ihm Octave Fouque in seiner Schrift „Les révolutionnaires de la musique" unter diesen angewiesen hat, nicht streitig machen.

leute, welche in der Berührung mit dem französischen Publicum neue Kraft gewannen.

Mit grösserem Rechte als alle vorstehend Erwähnten darf Gasparo Spontini (geb. 1774 in Mazolati, einem Dorfe unweit Ancona, gest. daselbst 1851) als musikalischer Repräsentant des ersten Kaiserreiches und seines pomphaft-heroischen Charakters gelten. Im Conservatorium *Della pietà dei Turchini* zu Neapel ausgebildet, hatte Spontini bereits eine stattliche Zahl Opern im Stil der neapolitanischen Schule geschrieben und auf verschiedenen Bühnen Italiens zur Aufführung gebracht, als er 1803 nach Paris kam und sich nun der Nothwendigkeit gegenüber sah, seine Kunst dem französischen Geschmacke anzupassen. Dabei hatte er dieselben Schwierigkeiten zu überwinden wie Cherubini, was sich deutlich zeigt, wenn man seine erste für Paris geschriebene Oper „Julie“ (1804) mit seinen späteren Werken vergleicht: die Musik derselben erhebt sich noch kaum über das italienische Mittelmaass und wurde demzufolge vom Publicum wie von der den Italienern ebendamals besonders feindselig gesinnten Kritik kurzweg abgelehnt. Das Jahr sollte indessen nicht vergehen, ohne dass der Componist Gelegenheit gefunden, diese Scharte auszuwetzen; während er Mühe hatte, durch Gesangunterricht seine Existenz zu fristen, vollendete er eine neue Oper „Milton“, die noch vor Schluss des Jahres im Theater Feydeau zur Aufführung kam und allgemeinen Beifall errang. Nach dem Wunsche des Dichters, Etienne de Jouy, der ihm kurz zuvor den Text der „Vestalin“ überlassen hatte, sollte der „Milton“ jener gleichsam den Weg bereiten, und diese Berechnung traf ein, denn als nach Beseitigung unzähliger Hindernisse die „Vestalin“ an der grossen Oper in Scene gehen konnte (1807), fand sie das Publicum zum Verständniss dieses in seiner einfachen Grösse und dramatischen Wahrheit vom Tagesgeschmack völlig abweichenden Werkes so gut vorbereitet, dass die Aufnahme eine enthusiastische war. Wie einst Gluck mit seinem Orpheus, so hatte hier Spontini mit seiner Vergangenheit gebrochen, um sich in eine höhere Gedanken- und Empfindungs-Sphäre zu erheben, und will man die Parallele noch weiter führen, so darf man behaupten, dass von allen auf Gluck gefolgten Componisten keiner, auch Cherubini nicht ausgenommen, in den Geist des grossen Reformators der dramatischen Musik tiefer eingedrungen ist, zur Fortsetzung des von ihm begonnenen Werkes sich würdiger gezeigt hat, als der Componist der „Vestalin“.

Obwohl die Collegen Spontini's zögerten, in den Beifall des Publicums einzustimmen, so konnten sie doch nicht umhin, den von Napoleon ausgesetzten Preis des *Institut de France* für die beste im Verlaufe eines Jahrzehnts aufgeführte Oper dem Componisten der „Vestalin" zuzuerkennen, und damit war gewissermaassen das Zeichen gegeben zum allmähligen Verstummen der in den Musikerkreisen über Spontini gefällten missfälligen Urtheile. Diese wurde völlig zum Schweigen gebracht, als der Meister seinem genialen Erstlingswerk ein gleichwerthiges „Fernand Cortez" folgen liess (1809) sowie durch die im folgenden Jahre von ihm übernommene, nach jeder Seite hin erfolgreiche Leitung der italienischen Oper, die ihm u. a. Veranlassung gab, die Pariser mit Mozart's „Don Juan" bekannt zu machen. Gleichwohl war Spontini beim Zusammenbruche des Kaiserreiches nicht unter denjenigen, die sich, wie Lesueur und Paër, auch unter den neuen Verhältnissen in Aemtern und Würden zu erhalten wussten, was ihn übrigens nicht hinderte, die Wiederherstellung des Bourbonenthrones durch verschiedene Gelegenheits-Compositionen zu feiern. Indessen schien, auch was die schöpferische Kraft anlangt, sein Stern mit dem Napoleon's erblichen zu sein: seine dritte grosse Oper „Olympia" (1819) entsprach keineswegs den durch die „Vestalin" und den „Cortez" erregten Erwartungen; wovon freilich weniger die noch immer an Schönheiten reiche Musik als der schwerfällige, undramatische Text die Schuld trug.

Um diese Zeit erhielt Spontini von Friedrich Wilhelm III., von dessen Gunst er schon seit Jahren Beweise empfangen, den Antrag, als Capellmeister in seine Dienste zu treten; er nahm denselben an, unter der Bedingung, mit dem Titel „General-Musikdirector" als unbeschränkter Herrscher im Opernhause zu walten, und dies wurde ihm zugestanden, ungeachtet der Bedenken des Theater-Intendanten Grafen Brühl, der in einer Doppelherrschaft solcher Art die Quelle unvermeidlicher zukünftiger Schwierigkeiten erkannte, und, wie man sich später überzeugen sollte, hierin vollkommen Recht hatte. Während der ersten Jahre der Wirksamkeit Spontini's in Berlin hatte man dort freilich alle Ursache, mit dem Beschlusse des Königs zufrieden zu sein; niemals, weder vor- noch nachher, hat die Berliner Oper glänzendere Zeiten gesehen, als unter dem despotischen, aber im höchsten Grade kunstverständigen Regimente des italienischen Meisters. Die Mittel, die dem neuen Chef zur Verfügung standen, waren derart, dass er seine Intentionen nach

allen Seiten hin verwirklichen konnte. Seit der Wirksamkeit des letzten Berliner Capellmeisters aus italienischer Schule, Vincenzo Righini (1756—1812), der auch nach dem Aufhören der italienischen Oper im Jahre 1806 fortfuhr, als Lehrer die Traditionen der älteren Gesangsmeister in Berlin lebendig zu erhalten, standen die vocalen Kräfte der Oper auf ungewöhnlich hoher Stufe: mit Künstlern wie die Damen Milder-Hauptmann, Schulze-Killitschky, der Tenor Bader und der Bassist Blume, die theilweise noch Righini's Unterricht genossen hatten, war Alles zu wagen. Das Orchester stand hinter den Gesangskräften nicht zurück, und auch was in der grossen Oper die Schaulust zu befriedigen bestimmt war, liess nichts zu wünschen übrig. Mit diesem Material nun begann Spontini seine Thätigkeit und zwar in so energischer Weise, dass sämmtliche an der Oper Mitwirkende bis zum letzten Mann sich zur höchstmöglichen Anspannung ihrer Kräfte getrieben fühlten. Wie einst Lully und später Gluck wendete er seine Aufmerksamkeit allen Factoren des Musikdrama gleichmässig zu, und erreichte durch eine äusserst straffe Disciplin die nach allen Seiten hin denkbar vollendetsten Kunstleistungen. So gerüstet erschien er 1821 mit der Olympia, für deren deutsche Bearbeitung er in dem Dichter-Componisten E. T. A. Hoffmann[1]) eine vorzüglich geeignete Kraft gefunden hatte, vor dem Berliner Publicum, und erlebte bei dieser Veranlassung einen Triumph, der ihn für das dem Werke in Paris widerfahrene Missgeschick reichlich entschädigte.

Während der zehnjährigen Dienstzeit, zu der sich Spontini verpflichtet hatte, und in welcher er an neuen Werken die Opern „Nurmahal oder das Rosenfest zu Kaschmir“ (1821), „Alcidor“ (1825) und „Agnes von Hohenstaufen“ (1827 theilweise aufgeführt, zwei Jahre später vollendet) in Scene setzte, hatte sich die Berliner Oper so sehr gehoben, dass man sich beeilte, den Künstler für weitere zehn Jahre anzustellen. Nun aber begannen die zahlreichen Feinde, die er sich durch sein hochmüthiges und schroffes Benehmen gemacht, verstärkt durch

[1]) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822), bekannt durch seine phantastisch-humoristischen Dichtungen („Phantasiestücke in Callot's Manier“ u. a.), war eigentlich Jurist, betrieb aber längere Zeit die Musik berufsmässig als Capellmeister, zuerst des Theaters in Bamberg, dann der Seconda'schen Schauspielergesellschaft in Dresden und Leipzig, brachte auch in Berlin eine von ihm gedichtete und componirte Oper „Undine“ zur Aufführung, kehrte jedoch später wieder zu seinem ersten Berufe zurück und beschloss seine Laufbahn als Kammergerichtsrath in Berlin.

die ebenfalls grosse Zahl derer, die im Hinblick auf die gleichzeitigen Bühnenerfolge Spohr's und C. M. von Weber's einen deutschen Künstler statt seiner an der Spitze des Berliner Musikwesens wünschten, offen gegen ihn aufzutreten, geführt von Rellstab, dem einflussreichen Kritiker der Vossischen Zeitung, der die Wirksamkeit des General-Musikdirectors mit äusserster Erbitterung bekämpfte und sich nach der Aufführung der „Agnes von Hohenstaufen“ sogar zu der Behauptung verstieg, der Componist dieses Werkes könne unmöglich mit dem der „Vestalin“ und des „Cortez“ eine und dieselbe Person sein. Spontini war unbesonnen genug, statt seine Kunst und seine Freunde für sich sprechen zu lassen, diesem Gebahren persönlich entgegen zu treten: er brachte es dahin, dass Rellstab seine Angriffe mit einer Gefängnissstrafe büssen musste, in Folge dessen die Zahl seiner Gegner und ihre Erbitterung noch zunahm. So wurde jahrelang fortgekämpft, bis mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelm's IV. und der Anstellung eines neuen Intendanten, des Grafen Redern, der Conflict sich in bedenklicher Weise verschärfte. Bei einem Competenzstreit zwischen der Intendanz und dem General-Musikdirector schien der neue Monarch, der übrigens für Spontini dieselben Gefühle hegte, wie sein Vorgänger, auf Seite der ersteren zu stehen, und dies veranlasste den auf's Höchste irritirten Künstler zu einer öffentlichen Erklärung mit dem Schlusspassus „eine Entscheidung zu seinen Ungunsten sei unmöglich, denn dies würde die Unterschrift und das geheiligte Wort zweier preussischer Monarchen compromittiren“. Die Folge dieses unüberlegten Vorgehens war eine Anklage wegen Majestätsbeleidigung und Verurtheilung zu neunmonatlichem Festungsarrest, welche Strafe indessen — wie es heisst auf Fürsprache A. von Humboldt's — nicht vollstreckt wurde. Jetzt aber fühlte sich die Oppositionspartei stark genug, einen entscheidenden Schlag gegen den Verhassten auszuführen: der 2. April 1841 war der für die Geschichte des Berliner Opernhauses wenig ehrenvolle Tag, an welchem Spontini, in der Absicht das in Umlauf gesetzte Gerücht seiner Amts-Suspension zu widerlegen, das Orchester betrat, um den Don Juan zu dirigiren, durch sein Erscheinen jedoch einen solchen Sturm im Publicum entfesselte, dass er nach minutenlangen vergeblichen Versuchen, sich Gehör zu verschaffen, schliesslich den Kampfplatz verlassen musste.

Damit hatte Spontini's Wirksamkeit in Berlin und zugleich eine der ruhmreichsten Epochen des Berliner Musiklebens für

immer ihren Abschluss gefunden. Welch' eine Kraft man in ihm verloren, dies mussten die Einsichtigen aller Parteien schmerzlich empfinden; auch fehlte es ihm bei seinem Scheiden nicht an Auszeichnungen mancherlei Art: vom König erhielt er ein huldvolles Schreiben, durch welches er mit Beibehaltung seines Titels und Gehalts seiner Verpflichtungen entbunden wurde; die Singakademie veranstaltete für ihn ein feierliches Abschiedsconcert; vorher schon hatte ihn die Universität Halle gelegentlich eines dort von ihm geleiteten Musikfestes zum Ehrendoctor ernannt. Noch einmal kam er nach Deutschland, um auf Veranlassung R. Wagner's in Dresden seine „Vestalin" in Scene zu setzen (1844), wobei es sich jedoch zeigte, dass er mittlerweile seiner Zeit völlig entfremdet war.[1] In der schmerzlichen Ueberzeugung, sich überlebt zu haben, wurde er auch in Paris bestärkt, wo er seine letzten Lebensjahre verbrachte, nachdem er in seiner unersättlichen Gier nach äusseren Ehren nicht einmal mehr an seinem berühmten Namen sich hatte genügen lassen und denselben mit dem für mehr als hunderttausend Franken gekauften obscuren Titel eines Grafen von San Andrea vertauscht hatte.

Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der Vestalin, des Cortez und der Olympia, mit dem eine grosse, hochachtungswerthe und edle Kunstperiode nun vollständig ersichtlich zu Grabe gegangen ist! — Dies Schlusswort der Wagner'schen „Erinnerungen an Spontini" wird Jedem aus der Seele gesprochen sein, der die genannten Werke studirt hat oder sie auch nur einmal mit halbweg zulänglichen Mitteln hat darstellen sehen; der sich durch Spontini's stets hoheitsvolle, auch im Anmuthigen ihre adlige Abstammung nicht verläugnende Melodik erhoben, durch seine straff-einschneidende,

[1]) Einen ausführlichen Bericht über diesen Besuch giebt R. Wagner in seinen „Erinnerungen an Spontini" (Ges. Schriften V. 110), nebst einer ergötzlichen Schilderung seines persönlichen Verkehrs mit dem Meister, den er trotz seiner im Alter aufs Höchste gesteigerten Einseitigkeit schätzte und liebte. Dieser zeigte seinerseits dem jüngeren Collegen ungewöhnliche Theilnahme; er sprach sich lobend über seinen „Rienzi" aus, gab ihm aber zugleich den wohlmeinenden Rath, mit dem Operncomponiren nicht weiter fortzufahren, da nach der „Agnes von Hohenstaufen" ein Fortschritt der dramatischen Musik schlechthin undenkbar sei. Worin solle denn derselbe bestehen? „Dans la Vestale j'ai composé un sujet romain, dans Fernand Cortez un sujet espagnol-mexicain, dans Olympie un sujet grec-macédonien, enfin dans Agnès de Hohenstaufen un sujet allemand: tout le reste ne vaut rien." Er hoffe doch nicht, dass Wagner das sogenannte romantische Genre „à la Freischütz" im Sinne habe? Mit solchen Kindereien gebe sich kein ernster Mann ab; denn die Kunst sei etwas Ernstes und allen Ernst habe er erschöpft.

leidenschaftlich pulsirende Rhythmik elektrisirt gefühlt hat, wenn er auch nur aus zweiter Hand von jener hinreissenden Wirkung Kunde erhielt, welche Spontini's Opern unter der persönlichen Leitung des Meisters auf den Hörer ausgeübt haben. Besonders hat Deutschland Ursache ihm dankbar zu sein für die Hebung der bei seiner Ankunft in Berlin noch wenig entwickelten Kunst des dramatischen Gesanges wie auch für die Sorgfalt, die er dem Orchester zuwendete, das erst durch ihn zum vollen Bewusstsein seiner Bedeutung im musikalischen Drama gelangte. Solchen Vortheilen gegenüber hätten alle nationalen, chauvinistischen Bedenken schweigen müssen, wie sehr auch der Anachronismus der unbeschränkten musikalischen Herrschaft eines Ausländers in der Hauptstadt Preussens, unmittelbar nach einer Zeit nationaler Erhebung, den Widerspruch herausfordern konnte. „Spontini war" wie Riehl[1]) treffend bemerkt „der musikalische Herold des Napoleonischen Frankreich, einer weltbeherrschenden Partei, einer über ihr Maass gewaltig gewordenen Nationalität, und als sich die scheinbar aufgelösten gegnerischen Nationalitäten wieder zusammenrafften und mit eiserner Faust jene Zwingherrschaft zerschmetterten, da gaben sie sich noch lange den Tönen Spontini's arglos gefangen, liessen sich als Sieger von dem Besiegten musikalisch beherrschen. Spontini's Triumphe sind diejenigen des Napoleonischen Zeitalters, welche am längsten Bestand hatten, welche weit über St. Helena hinausgereicht haben. Uebrigens hatte Deutschland einen Anspruch auf ihn, dem an der einfachen Grossheit der Gluck'schen Charakteristik erst die Idee der dramatischen Tondichtung aufgegangen war. Aber Spontini greift die Leidenschaften in viel grösseren und allgemeineren Umrissen. Er schliesst den grossen Streit der Gluckisten und Piccinisten, indem er, der italienische Jünger des deutschen Dramatikers, von beiden Richtungen ein Stück in sich aufnimmt und beides zu einem eignen Ganzen verschmilzt."

* *
*

Mit der Uebersiedelung nach Deutschland des weitaus vornehmsten Repräsentanten der französischen grossen Oper begannen für diese schlechte Zeiten, und vergebens harrte man der Männer, die befähigt gewesen wären, ihr die frühere Be-

[1]) Riehl „Musikalische Charakterköpfe" I. 196.

deutung wieder zu erringen, ihren einstigen Glanz wieder aufzufrischen. Da erschienen fast gleichzeitig drei Werke, die nicht nur in der Geschichte der *Académie royale de musique* eine neue Epoche eröffneten, sondern auch in ganz Europa dem Operngeschmack eine veränderte Richtung gaben und ihn für lange Jahre bestimmten: Auber's „Stumme von Portici“ (1828), Rossini's „Wilhelm Tell“ (1829) und Meyerbeer's „Robert der Teufel“ (1831).

Jacob (Giacomo) Meyerbeer (geb. in Berlin 1794, gest. in Paris 1864) — um mit demjenigen dieser drei Componisten zu beginnen, dessen Thätigkeit vorzugsweise der grossen Oper gewidmet war — einer begüterten und kunstsinnigen Familie Namens Beer entsprossen,[1]) bildete sich zuerst zum Claviervirtuosen aus, und fand als solcher schon im Knabenalter in seiner Vaterstadt, besonders aber später (um 1813) in Wien reichen Beifall. „Seine Bravour ist unerhört. Sein Spiel ist unübertrefflich. Ich bewundere seine ganz eigene Art, das Instrument zu behandeln“, so lautete das Urtheil, welches Moscheles damals über ihn in sein Tagebuch eintrug.[2]) Ebenfalls früh zeigte sich Meyerbeer's Compositionstalent, und nach gründlichen Studien unter Leitung Zelter's und B. A. Weber's,[3]) später auch des Abtes Vogler, konnte er bereits 1810 mit der Aufführung seiner Oper „Jephta's Gelübde“ im Münchener Hoftheater unter dem Beifall der Kenner seine Componistenlaufbahn antreten. Eine Reise nach Italien, wo er, namentlich durch Rossini's „Tancred“, in den Zauberkreis der italienischen Melodik eingeführt wurde, war für seine Entwickelung verhängnissvoll, denn wenn auch die in den nächsten Jahren von ihm für Italien geschriebenen Opern, unter denen die bedeutendste „Il Crociato“ (Venedig 1824) keineswegs den Höhepunkt seines Schaffens bezeichnen, so hatte er doch mit den auf der italienischen Opernbühne gemachten Erfahrungen die nöthige Reife

[1]) Diesem Namen fügte der Componist den Namen Meyer hinzu, einer an das Vermächtniss eines Onkels geknüpften Bedingung entsprechend. Von seinen ebenfalls ungewöhnlich begabten Brüdern hat sich der früh verstorbene Michael Beer als Dichter, namentlich durch seine Tragödie „Struensee“ ausgezeichnet.

[2]) „Aus Moscheles' Leben“ I. 19.

[3]) Bernhard Anselm Weber (1766—1821), tüchtiger Dirigent und zeitweilig beliebter Componist, wurde 1792 Musikdirector des Königstädtischen Theaters in Berlin und später daselbst königlicher Capellmeister. Ausser seiner Musik zu mehreren Schiller'schen und Goethe'schen Dramen hat ihn von seinen Werken nichts überlebt.

gewonnen, um sich seiner individuellen Fähigkeiten bewusst zu werden und seine künstlerische Lebensaufgabe klar zu erkennen.

Nachdem Meyerbeer so Deutschland und Italien durchgekostet, konnte sein Ziel kein anderes sein als die französische grosse Oper, welche seit Gluck noch mehr als zuvor eine Freistätte für alle Componisten bildete, denen es innerhalb der Grenzen ihrer Nationalität zu eng geworden war, und als er sich nach sieben Jahren des Schweigens und Beobachtens mit seinem „Robert le Diable" dem Pariser Publicum vorstellte, musste sich alle Welt überzeugen, dass er die Kraft und die Biegsamkeit besitze, um allen Anforderungen auch des französischen Geschmackes zu entsprechen. Anfangs wurde die Musik des „Robert" allerdings heftig kritisirt, mit jeder Wiederholung aber wuchs das Interesse für den neuentdeckten Meister, der die Eigenart der drei Musikvölker Frankreich, Deutschland und Italien in einer Weise zu amalgamiren wusste, wie es noch keinem Componisten gelungen. Noch höher stieg sein Ruhm beim Erscheinen der „Hugenotten" (1836), deren Musik zwar auch nicht sofort gewürdigt wurde, in der Folge aber die Gemüther völlig gefangen nahm. Ein langer Zeitraum liegt zwischen diesem und dem dritten von Meyerbeer der grossen Oper gelieferten Werke, während dessen vorwiegend Berlin der Schauplatz seiner Wirksamkeit war, nachdem ihn Friedrich Wilhelm IV. zum General-Musikdirector ernannt hatte. Die Oper „Ein Feldlager in Schlesien" (später als „Etoile du Nord" für die Pariser *Opéra comique* bearbeitet) sowie eine Anzahl von „Fackeltänzen" für die preussischen Hoffeste füllten dort seine Zeit aus, bis er 1849 mit dem „Propheten" wiederum vor den französischen Musikfreunden erschien, welche ihn nun einstimmig bewillkommneten, obwohl gerade dies Werk den Componisten von einer weit schwächeren Seite zeigte als seine früheren. Die gleich günstige Aufnahme seitens des grossen Publicums fanden endlich seine letzten Werke, die komische Oper „Dinorah" und die nach seinem Tode veröffentlichte „Afrikanerin", ungeachtet ihrer durch alle Mittel der Kunstroutine nicht zu verschleiernden Gedankenarmuth und ihrer vielfach bis zur Caricatur gesteigerten Manierirtheit.

Alle Gaben, um in der dramatischen Musik das Höchste zu leisten, waren Meyerbeer im reichsten Maasse zutheil geworden, ein feines, durch scharfe Beobachtung gestärktes Verständniss für das scenisch Wirksame, völlige Sicherheit in der Behandlung und Verwerthung der menschlichen Stimme wie der

Instrumente, ein unerschöpflicher Vorrath an ausdrucksvollen Melodien und prägnanten Rhythmen — ihm fehlte nur Eines: das künstlerische Gewissen, der Glaube an ein Ideal, der sittliche Ernst und der Wille, ein Lehrer und nicht ein Liebediener des Publicums zu sein. Mit den Liebhabereien und Schwächen desselben nicht weniger vertraut als mit den Hülfsmitteln seiner Kunst, konnte er die Herrschaft über die Opernbühnen allerorten erringen und lange Jahre behaupten — wer empfände nicht noch heute, nach einem halben Jahrhundert die hinreissende Wirkung so mancher Stellen der Hugenotten-Partitur? — Die Oper in ein neues Entwickelungsstadium zu führen, sie auf eine höhere Stufe zu erheben musste ihm jedoch versagt bleiben. Nicht einmal einen eigenen Stil kann man seiner Musik zusprechen, die, von ihrem sinnlichen Reize abgesehen, nur als ein „Ragout aus anderer Schmaus" erscheint. Und wie er als Musiker einzig darauf ausging, die Menge zu unterhalten und möglichst zu verblüffen, wie er unablässig auf ihren Beifall speculirte,[1] so folgte er auch in der Wahl seiner Stoffe den jeweiligen Strömungen des öffentlichen Lebens, wobei er in seinem Dichter Scribe einen stets bereiten Helfer fand. Diese beiden wussten, um mit Riehl (a. a. O. I. 188) zu reden „dem Zeitgeist bei jeder neuen Vermummung die Schleppe zu tragen. Der romantische „Robert" erschien, als die Neuromantik diesseits und jenseits des Rheines in vollster Blüthe stand; die „Hugenotten" am Vorabend der religiösen Bewegung der letzten Jahrzehnte; dann trat der „Prophet" mit seinen volksverhetzenden communistischen Wiedertäufern in die jüngste Krisis unserer socialen Bewegungen, und als endlich die Restauration gesiegt hatte, zog der „Nordstern" des russischen Czaaren mit etwas verblichenem Glanze an Meyerbeer's Opernhimmel auf. Es ist kein Vorwurf, wenn sich der Meister grosse Stoffe wählt, die seiner Gegenwart an's Herz rühren; aber die Verarbeitung dieser Stoffe im Textbuch ist denn doch bis zur Abenteuerlichkeit abgeschmackt. Dazu kommt das Grundverwerfliche von Meyerbeer's musikalischer Schreibart, in der sich so recht die künstlerische Unruhe und Unfertigkeit unserer Zeit spiegelt."

Niemand ist schonungsloser mit Meyerbeer in's Gericht

[1]) Es wird als Thatsache berichtet, dass bei den Proben der Meyerbeer'schen Opern in Paris der berüchtigte David, Chef der Claque, stets ein entscheidendes Wort mitzusprechen hatte, und dass der Componist sogar Aenderungen in seiner Partitur vornahm, wenn jener es für vortheilhaft hielt.

gegangen als Robert Schumann bei Gelegenheit der ersten Leipziger Hugenotten-Aufführung in der kurz zuvor von ihm begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik". Sein Ausbruch künstlerisch-sittlicher Entrüstung ist charakteristisch genug für das Verhältniss der beiden nunmehr allein um den Vorrang kämpfenden Musik-Nationen, um an dieser Stelle vollständig wiedergegeben zu werden. „Noch ganz erfüllt von den Hochgebilden der Schröder-Devrient im Fidelio" so berichtet Schumann (Ges. Schriften I. 324) „ging ich zum erstenmal in die Hugenotten. Wer freut sich nicht auf Neues, wer hofft nicht gern! Mit welchem Widerwillen uns aber das Ganze erfüllte, dass wir nur immer abzuwehren hatten, kann ich gar nicht sagen; man wurde schlaff und müde vom Aerger . . . Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört es, sein theuerstes Lied auf den Brettern abgeschrien zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschicht zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheben, empört die Oper von der Ouvertüre an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluss, nach dem wir ehestens lebendig verbrannt werden sollen. Was bleibt nach den Hugenotten übrig, als dass man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausstellt? Man überlege sich nur Alles, sehe, wo Alles hinausläuft. Im ersten Act eine Schwelgerei von lauter Männern und dazu, recht raffinirt, nur eine Frau, aber verschleiert; im zweiten eine Schwelgerei von badenden Frauen und dazwischen, mit den Nägeln herausgegraben für die Pariser, ein Mann, aber mit verbundenen Augen. Im dritten Act vermischt sich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts steht in den Hugenotten: vergebens würde man einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen. Meyerbeer nagelt das Herz auf die Haut und sagt: „seht, da ist es mit Händen zu greifen". Es ist Alles gemacht, Alles Schein und Heuchelei. Und nun diese Helden und Heldinnen, — zwei, Marcel und Saint Bris ausgenommen, die doch nicht gar so elend zusammensinken. Ein vollkommener französischer Wüstling, Nevers, der Valentine liebt, sie wieder aufgiebt, dann zur Frau nimmt, — diese Valentine selbst, die Raoul liebt, Nevers heirathet, ihm Liebe schwört und sich zuletzt an Raoul trauen lässt, — dieser Raoul, der Valentine liebt, sie ausschlägt, sich in die Königin verliebt und zuletzt Valentine

zur Frau erhält, — diese Königin endlich, die Königin all' dieser Puppen! Und dies lässt man sich Alles gefallen, weil es hübsch in die Augen fällt und von Paris kommt, — und ihr deutschen sittsamen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu? — und der Erzkluge aller Componisten reibt sich die Hände vor Freuden!

„Von der Musik an sich zu reden, so reichten hier wirklich keine Bücher hin; jeder Takt ist überdacht, über jeden liesse sich etwas sagen. Verblüffen oder kitzeln ist Meyerbeer's höchster Wahlspruch und es gelingt ihm auch beim Janhagel. Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzosen ausser sich sind, so gesteh' ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Contrapunkt, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin. Wie überlegt-schaal, wie besonnen-oberflächlich, dass es der Janhagel ja merkt, wie grobschmied-mässig dieses ewige Hineinschreien Marcel's „Eine feste Burg“ etc. Viel macht man dann aus der Schwerterweihe im vierten Act. Ich gebe zu, sie hat viel dramatischen Zug, einige frappante geistreiche Wendungen und namentlich ist der Chor von grosser äusserlicher Wirkung; Situation, Scenerie, Instrumentation greifen zusammen, und da das Grässliche Meyerbeer's Element ist, so hat er hier auch mit Feuer und Liebe geschrieben. Betrachtet man aber die Melodie musikalisch, was ist's als eine aufgestutzte Marseillaise? Und dann, ist's denn eine Kunst, mit solchen Mitteln an so einer Stelle eine Wirkung hervorzubringen? Ich tadle nicht das Aufbieten aller Mittel am richtigen Orte; man soll aber nicht über Herrlichkeit schreien, wenn ein Dutzend Posaunen, Trompeten, Ophikleïden und hundert im Unisono singende Menschen in einiger Entfernung gehört werden können. Ein Meyerbeer'sches Raffinement muss ich hier erwähnen. Er kennt das Publicum zu gut, als dass er nicht einsehen sollte, dass zuviel Lärm zuletzt abstumpft. Und wie klug arbeitet er dem entgegen? Er setzt nach solchen Prasselstellen gleich ganze Arien mit Begleitung eines einzigen Instrumentes, als ob er sagen wollte: „seht, was ich auch mit Wenigem anfangen kann, seht, Deutsche, seht!“ Einigen Esprit kann man ihm leider nicht absprechen. — Alles Einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus! Meyerbeer's äusserlichste Tendenz, höchste Nicht-Originalität und Stillosigkeit sind so bekannt, wie sein Talent, geschickt zu appretiren, glänzend zu machen, dramatisch zu behandeln, zu instrumentiren, wie er auch einen grossen Reichthum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold,

Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesammte Musik nachweisen. Was ihm aber durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal meckernde, unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte schon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkömmt, ward's aber zuletzt überdrüssig. Manches Bessere, auch einzelne edlere und grossartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der Hass wegleugnen; so ist Marcel's Schlachtlied von Wirkung, so das Lied des Pagen lieblich; so interessirt das Meiste des dritten Actes durch lebendig vorgestellte Volksscenen, so der erste Theil des Duetts zwischen Marcel und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so der Spottchor durch komische Behandlung, so im vierten Act die Schwerterweihe durch grössere Eigenthümlichkeit und vor Allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluss der Gedanken: — — was aber ist das Alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Un-Musik des Ganzen? Wahrhaftig, und der Herr sei gelobt, wir stehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen."[1])

Hoch erhaben über den Opern Meyerbeer's und ihrer „Allerweltsmusik" steht Auber's „Stumme von Portici" als ein durchaus wahr empfundenes, mit wärmster Begeisterung concipirtes und ausgeführtes, dabei echt nationales Kunstwerk. Ihr Autor, dessen Thätigkeit vorwiegend der komischen Oper angehört — weshalb auch Näheres über ihn erst an anderer Stelle zu erwähnen ist — hat mit dieser seiner einzigen bedeutenden Arbeit für die grosse Oper sein Vaterland von dem nicht ganz unbegründeten Verdacht der Unfruchtbarkeit auf dem Gebiete seines

[1]) Nicht viel günstiger als von Schumann wird Meyerbeer von den meisten der Musiker beurtheilt, die es mit ihrer Kunst ehrlich gemeint haben. R. Wagner's vernichtende Kritik findet der Leser in dessen Schriften „Oper und Drama" (Ges. Schriften III. 362) „Das Judenthum in der Musik" (V. 103) und „Erinnerungen an Spontini" (V. 112). „Meyerbeer" heisst es in der letzteren, „der, von der Rossini'schen Richtung ausgehend, von vornherein den vorgefundenen Geschmack des Publicums zu seinem künstlerischen Gesetzgeber machte, versuchte nichtsdestoweniger einer gewissen künstlerischen Intelligenz gegenüber sein Kunstverfahren als etwas charakteristisch Grundsätzliches erscheinen zu lassen: er nahm neben der Rossini'schen auch die Spontini'sche Richtung auf, indem er dadurch nothwendig beide verdrehte und entstellte. Unbeschreiblich ist der Widerwille, den Spontini wie Rossini gegen den Ausbeuter und Vermenger der ihnen angehörigen Kunstrichtungen empfanden: erschien dieser dem genial ungenirten Rossini als Heuchler, so begriff ihn Spontini als Verkäufer der unveräusserlichsten Geheimnisse der schaffenden Kunst."

eigenen nationalen Musikdrama völlig gereinigt. Der Reichthum originaler, ausdrucksvoller, sich sofort dem Ohre einprägender und doch vornehmer Gedanken, die glänzende Instrumentirung und die jeder Situation entsprechenden einzelnen Orchestereffekte, die noch nie zuvor versuchte Gruppirung der Chormassen zum Zwecke wirklicher Theilnahme an der Handlung, vor allem die warme Begeisterung, welche jede Scene der Oper durchweht und es beispielsweise begreiflich macht, dass der Ausbruch der belgischen Revolution (25. Aug. 1830) unmittelbar durch sie hervorgerufen wurde — dies die Eigenschaften, auf Grund welcher Auber's „Stumme" eine hervorragende Stellung in der Geschichte der Oper einnimmt und eine Geschmacksumwälzung bewirken konnte, deren heilsame Folgen sich bald in Frankreich wie nicht minder in Deutschland bemerkbar machten.

Auch hier wollen wir einen Augen- und Ohrenzeugen reden lassen, um uns den gewaltigen Eindruck zu vergegenwärtigen, den die „Stumme von Portici" bei ihrem ersten Erscheinen in Deutschland den empfänglichen Gemüthern hinterliess. „Ein Opernsujet von dieser Lebendigkeit" schreibt R. Wagner in seinen „Erinnerungen an Auber" (IX. 55) „war nie dagewesen; das erste wirkliche Drama in fünf Acten, ganz mit den Attributen eines Trauerspiels, und namentlich eben auch dem tragischen Ausgang, versehen. Ich entsinne mich, dass schon dieser Umstand ein bedeutsames Aufsehen machte. Das Süjet einer Oper hatte sich bisher dadurch charakterisirt, dass es immer „gut" ausgehen musste: kein Componist hätte es gewagt, die Leute mit einem schliesslichen traurigen Eindrucke nach Hause zu schicken. Als Spontini uns in Dresden seine „Vestalin" aufführte, war er ausser sich darüber, dass wir die Oper, wie dies überall in Deutschland geschieht, mit der immerhin vor dem Tode bewahrten Julia auf dem Begräbnissplatze ausspielen lassen wollten: die Decoration musste wechseln, der Rosenhain mit dem Tempel der Venus erscheinen, Priester und Priesterinnen des Amor mussten das glückliche Paar zum Altare geleiten: „Chantez! Dansez!" Anders durfte es nicht sein . . . Aber dies hörte nun plötzlich auf, als die „Stumme" kam. Hier war eine „grosse Oper", eine vollständige fünfactige Tragödie, ganz und gar in Musik: aber von Steifheit, hohlem Pathos, oberpriesterlicher Würde und all' dem classischen Kram keine Spur mehr; heiss bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreissen. Der deutsche Musiker brummte verdriesslich. Was sollte er mit dieser Musik anfangen? Spektakelmusik, Lärmen und Scandal!

— Es kam aber sehr viel Zartes darin vor? Und alles klang so auffallend gut, wie man es von einem Orchester im Theater in dieser Weise noch gar nicht gehört hatte? — Am Ende war es doch nur Rossini'sche Musik, denn Rossini schoben wir nun einmal Alles in die Schuhe, was wie verführerische Melodie klang. Gewiss war Rossini der Vater der modernen Opernmelodie: was jedoch dieser Auber'schen Musik zur „Stummen“ ein so eigenthümliches Gepräge der concisesten Drastik gab, das konnte jener selbst nicht auffinden und nachmachen . . . Der „Stummen von Portici“ es nachzumachen, blieb aber Allen, Italienern wie Franzosen, ja ihrem eigenen Autor, vollständig verwehrt. Und dies ist das besonders Beachtungswerthe, dass diese „Stumme“ wirklich als ein ganz vereinzeltes Moment, nicht nur in der Geschichte der französischen Opern-Musik, sondern auch in der des Kunstschaffens Auber's selbst zu erkennen ist.“

In Anbetracht, dass seit geraumer Zeit Italien das musikalische Scepter an Frankreich abgetreten und seine befähigtsten Tonkünstler in Paris eine neue, ihre eigentliche Heimath gefunden hatten, mögen auch der Componist des „Wilhelm Tell“ und seine nächsten Nachfolger, obschon sie ihre Nationalität reiner bewahrten als Cherubini und Spontini, in diesem Capitel ihren Platz finden. Gioachino Rossini (geb. 1792 in Pesaro im ehemaligen Kirchenstaat, gest. 1868 in Paris) erhielt seine erste musikalische Anregung durch die Vorstellungen einer wandernden Operntruppe, bei denen seine Eltern um kärglichen Erwerbes willen, der Vater als Hornist, die Mutter als Sängerin, mitwirkten. Er selbst begann vom zehnten Lebensjahre an als zweiter Hornist den Vater zu unterstützen, nachdem sich aber seine Stimme zu einem Sopran von ungewöhnlicher Schönheit entwickelt hatte, wurde er nach Bologna gesandt, wo er zuerst von Tesei im Gesang und Clavierspiel, später von Mattei in der Composition Unterricht erhielt. Der Methode des letzteren Meisters konnte indessen der feurig-ungeduldige Jüngling keinen Geschmack abgewinnen: er verliess denselben, ohne die Schule des strengen Contrapunktes absolvirt zu haben, um sich auf gutes Glück als Operncomponist zu versuchen. Bereits 1810 trat er in Venedig mit einer einactigen Oper „Il cambiale di matrimonio“ in die Oeffentlichkeit, die freilich sein Genie noch nicht erkennen liess, so wenig wie fünf andere, welche er in dem kurzen Zeitraum der folgenden zwei Jahre schrieb. Erst mit dem „Tancred“ (Venedig 1813) konnte er, gestützt auf die inzwischen gemachten Erfahrungen, einen Sieg erringen, infolge-

dessen sein Name über Nacht weltberühmt wurde. Von nun an glich seine Künstlerlaufbahn einem Triumphzuge; alles gelang ihm, selbst das Wagestück, den „Barbier von Sevilla“ in Musik zu setzen und ihn in Rom zum ersten Mal zur Aufführung zu bringen, wo dieselbe Oper, von Paisiello componirt, nicht lange zuvor grossen Beifall gefunden hatte. Allerdings machten die zahlreichen Verehrer Paisiello's bei der ersten Vorstellung des Rossini'schen „Barbier“ so heftige Opposition, dass man den Versuch als missglückt betrachten konnte; unerwartet schnell aber sollte sich das Blatt wenden: in der zweiten Vorstellung, welcher der Componist fern geblieben war, um sich dem Unwillen des Publicums nicht abermals auszusetzen, wurde der „Barbier“ verstanden und mit Enthusiasmus aufgenommen. Noch spät in der Nacht drangen die Freunde Rossini's in seine Behausung ein, um ihm die erfreuliche Kunde zu bringen, er aber war doppelt angenehm überrascht, weil er beim Herannahen des Lärms nichts Anderes geglaubt hatte, als dass die Anhänger Paisiello's gekommen seien, ihr Müthchen an ihm zu kühlen.

Schon das Jahr zuvor (1815) hatte Rossini mit dem Opernunternehmer Barbaja einen Vertrag geschlossen, für die von diesem geleiteten Opernbühnen in Neapel, Mailand und Wien jährlich zwei Werke zu schreiben und dieselben persönlich in Scene zu setzen. Hiermit begann für den Maestro eine Epoche höchster Fruchtbarkeit und der glänzendsten Erfolge; bis 1823, wo er seine Wirksamkeit an der italienischen Oper mit der „Semiramis“ beschloss, waren nicht weniger als vierzig dramatische Arbeiten von ihm beendet, darunter Meisterwerke wie der „Otello“ (1816), wo er zum ersten Mal an Stelle des, die einzelnen Musikstücke auf Kosten des Flusses der Handlung trennenden Secco-Recitativs das begleitete (Accompagnato) verwendete, wie die „Gazza ladra“ (1817), „Mose“ (1818), „La donna del lago“ (1819). Die Wirkung dieser Opern war um so grösser, als dem Componisten für die Darstellung derselben eine Schaar der auserlesensten Gesangskräfte zur Verfügung stand; in Wien namentlich war die Begeisterung für den jugendlichen auch durch persönliche Liebenswürdigkeit alle Herzen gewinnenden Künstler so intensiv, dass, wie schon S. 264 erwähnt wurde, selbst ein Beethoven vorübergehend von ihr ergriffen wurde.[1]) Dennoch

[1]) Dass der Erfolg der Rossini'schen Musik zum Theil auf Rechnung der politischen Verhältnisse zu schreiben ist, wie sie sich nach dem Sturze Napoleon's I. gestaltet hatten, wurde ebenfalls schon (S. 257) hervorgehoben. Dieser Ansicht ist auch Riehl, wenn er („Musikal. Charakterköpfe“ II. 38) sagt: „Aus

konnte auch Rossini der Anziehungskraft Frankreichs auf die Länge nicht widerstehen: 1823 begab er sich nach Paris, wo er, nachdem der Sänger Garcia einige Jahre zuvor den „Barbier“ zur Aufführung gebracht, mit Ungeduld erwartet war und freudig bewillkommnet wurde, auch alsbald ein vortheilhaftes Engagement als Director der italienischen Oper fand.

Man hätte für dies Amt kaum einen weniger geeigneten Mann finden können, als den berühmten Componisten, der schon jetzt den Wunsch merken liess, auf seinen Lorbeeren auszuruhen und dem es überdies an administrativem Geschick völlig mangelte. Auch mit der gleichzeitig übernommenen Pflicht, für die grosse Oper zu arbeiten, nahm er es nicht ernst, sondern beschränkte sich mehrere Jahre darauf, seine älteren Opern für diese Bühne einzurichten, wie den „Moses“ und den 1820 für Neapel geschriebenen „Maometto II.“ (in der französischen Bearbeitung „Le siège de Corinthe“). Erst nachdem das Verlangen nach einem neuen, wahrhaft französischen Werke Rossini's in allen Kunstkreisen der Hauptstadt laut geworden war, raffte er sich auf und zeigte, indem er den „Wilhelm Tell“ schuf, welche gewaltige Kraft in ihm geschlummert hatte. Wohl selten ist der musikalischen Welt eine grössere Überraschung zu Theil geworden als beim Erscheinen dieser Oper, mit welcher sich der italienischste aller Italiener gleichsam über Nacht in einen französischen Operncomponisten mit allen für einen solchen charakteristischen Eigenschaften verwandelt hatte. Durch die Sorgfalt der Declamation, die treffende Charakteristik im Grossen wie im Einzelnen, durch die lebensvolle Antheilnahme des Orchesters an den Vorgängen auf der Bühne, namentlich auch durch die von demselben festgehaltene Localfarbe unterscheidet sich in der That der „Tell“ zu seinem Vortheil von allen früheren Opern Rossini's. Ihm fehlte, um in Frankreich durchschlagenden Erfolg zu haben, nur ein nach französischen Begriffen interessantes Textbuch; in Deutschland dagegen, wo dieser Mangel vom Opernpublicum weniger empfunden wurde, errang der „Tell“

den Tagen des Wiener Congresses, aus dem schwülen, stillstandgebietenden, zurückdämmenden Jahrzehnt nach den Befreiungskriegen stammte Rossini's Weltruhm. Die müden Völker brauchten Schlummerlieder zum Schlafen und Träumen und der Italiener bot ihnen den anmuthigsten, wollüstigsten Schlafgesang. Man hatte das gespreizte tragische Pathos der Napoleonischen Schule satt, auf der Bühne wie im Leben; am Quell der unterhaltenden Kunst wollte man süsses Selbstvergessen trinken, und wo war die Kunst unterhaltender als in der Rossini'schen Oper?“

einstimmigen Beifall und auf allen Bühnen Heimathrecht. Jetzt, nachdem sich Rossini's schöpferische Kraft und Vielseitigkeit so glänzend offenbart hatte, sah man seinen weiteren Arbeiten mit doppelter Spannung entgegen. Die äusseren Verhältnisse liessen das Beste erwarten: man hatte den Maestro der lästigen Pflichten als Opern-Director entbunden und ihm die Aemter eines General-Intendanten der königlichen Musik sowie eines *Inspecteur général du chant en France* übertragen, zwei Sinecuren, die ihn zu nichts weiter verpflichteten, als jährlich 20,000 Franken in Empfang zu nehmen und nach seinem Belieben für die grosse Oper zu arbeiten — da brach die Juli-Revolution aus und vereitelte alle auf ihn gesetzten Hoffnungen.

Seiner Aemter und Einkünfte beraubt verliess Rossini, nachdem er die für diesen Fall vorgesehene glänzende Entschädigung im Processwege erstritten, die französische Hauptstadt und zog sich schmollend nach Italien zurück. Vergebens warteten seine Verehrer Jahr um Jahr auf ein musikalisches Lebenszeichen — der Gesang des „Schwanes von Pesaro" schien auf immer verstummt zu sein. Seiner Kunst völlig überdrüssig geworden und im Unglauben an ihren Werth verfiel der einst als „Liebling der Götter" von aller Welt beneidete Componist in einen Zustand der Hypochondrie, welcher bald auch seine körperliche Gesundheit gefährdete. Noch einmal nahte ihm sein Genius und begeisterte ihn zu einem *Stabat mater* (1841), in welchem alle glänzenden Eigenschaften des Operncomponisten Rossini so vollständig vertreten waren, dass es überall mit Entzücken gehört wurde, die damals noch kleinen Kreise derjenigen Musikfreunde ausgenommen, welche durch die Bekanntschaft mit der Kirchenmusik früherer Jahrhunderte zur Erkenntniss des wahren Wesens derselben gelangt waren. Auf die Stimmung des Componisten übte dieser Erfolg vorübergehend eine gute Wirkung, dann aber gewann der böse Geist der Skepsis und der Weltverachtung wieder bei ihm die Oberhand.[1]) Endlich, durch die politischen Ereignisse von 1848 noch mehr verbittert, beschloss er einen letzten Versuch zur Heilung von seiner Melancholie zu wagen: er kehrte wieder nach Paris zurück (1853) und inmitten des geistig wie äusserlich anregenden Lebens dieser merkwürdigen Stadt genas er in der That von seinen langen Leiden. Wenn

[1]) Die damalige bemitleidenswerthe Lage Rossini's ist sehr anschaulich geschildert in der Biographie des mit ihm eng befreundet gewesenen Operndichters Felice Romani, herausgegeben von dessen Gattin Emilia Branca (S. 200 ff.).

auch seine schöpferische Kraft sich von nun an nur noch in Gelegenheitscompositionen äusserte, und sein scharfer kritischer Geist sich meist nur in ironisirenden Bonmots Luft machte, so konnte er doch wenigstens als heiterer, für die Genüsse des Lebens, namentlich der Tafel empfänglicher Greis zu seiner und seiner Umgebung Freude die letzten fünfzehn Jahre seines Lebens verbringen.

Die Geschichte der Musik kennt kein weiteres Beispiel eines Künstlers, der in der Mitte seiner Laufbahn, auf der Höhe seines Ruhmes, nach Vollendung eines Meisterwerkes, mit welchem er eine neue Bahn gefunden und sich selbst übertroffen, die Feder niedergelegt hätte, um den Rest seines Lebens, hier volle 39 Jahre, in thatenloser Musse zu verbringen. Wer wollte es unternehmen, dies psychologische Räthsel zu lösen, die geheimnissvollen seelischen Motive zu ergründen, welche diese frühzeitige Erschlaffung erklären könnten? Rossini selbst hatte für die vorwurfsvollen Fragen seiner Freunde nur die banale Antwort: „ein Erfolg mehr werde sein Renommé nicht vergrössern, ein Misserfolg dagegen könne es schädigen: jenen habe er mithin nicht nöthig und diesem wolle er sich nicht aussetzen“[1]) — wir werden indessen nicht fehl gehen, wenn wir für sein Schweigen wie für seinen langjährigen Kunst- und Lebensüberdruss tieferliegende Beweggründe annehmen, nämlich, wie sehr auch die Aussenseite seines Lebens und seines Charakters dem zu widersprechen scheint, einen echten, warmen Idealismus und die im Mannesalter gewonnene schmerzliche Überzeugung, den Weg zu den höchsten Kunstzielen verfehlt zu haben. Seine eigenen Worte bei einer Unterhaltung mit R. Wagner bestätigen diese Annahme. Dieser suchte ihn während seines Aufenthaltes in Paris im Jahre 1860 auf, als er erfahren hatte, dass Rossini gegen ein ihm zugeschriebenes Spottwort über seine (Wagner's) Musik öffentlich protestirt habe. Im Laufe des Gespräches kam Rossini auf seine eigene künstlerische Laufbahn und bemerkte, es hätte aus ihm das Rechte werden können, wenn er in Deutschland geboren und gebildet worden wäre. „J'avais de la facilité“ äusserte er „et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chose.“ Aber Italien, so fuhr er fort, sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik, angeregt und unterhalten hätte werden können; alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt, und das Volk eben

[1]) Vergl. Fétis „Biographie universelle“ VII. 325.

nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewusst aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zu leben zu haben; als er mit der Zeit in bessere Lagen gerathen, sei es für ihn zu spät gewesen; er würde eine Mühe haben aufwenden müssen, welche im reiferen Alter ihm beschwerlich gefallen wäre. Somit möchten ernstere Geister mild über ihn urtheilen; er selbst beanspruche nicht unter die Heroen gezählt zu werden; nur sei es ihm aber auch nicht gleichgiltig, wenn er so niedrig geachtet werden sollte, dass er unter die schalen Verspötter ernster Bestrebungen gehören könnte. Deshalb denn auch sein Protest. „Hiermit“ schliesst Wagner seinen Bericht „und durch die heitere, doch ernstlich wohlwollende Art, in welcher Rossini sich ausgesprochen hatte, machte er den Eindruck des ersten wahrhaft grossen und verehrungswürdigen Menschen auf mich, der mir bisher noch in der Kunstwelt begegnet war.“[1])

Von den jüngeren, dem Vorbilde Rossini's nachstrebenden Componisten Italiens waren die bedeutendsten Gaetano Donizetti (1798—1848) und Vincenzo Bellini (1801—35). Ersterer, ein Schüler des Simon Mayr[2]) und später des Mattei, fand von 1818 an, also zu einer Zeit, wo Rossini bereits die sämmtlichen Theater Italiens beherrschte, mit einer Reihe von Opern, in welcher „Anna Bolena“ (1830) und die komische Oper „Der

[1]) R. Wagner „Eine Erinnerung an Rossini“ (Ges. Schriften VIII. 278). Beim Bekanntwerden dieser Schrift in Paris hatte die dortige Boulevard-Presse, welche Rossini nur als Witzling gelten liess, nichts Eiligeres zu thun, als sich über Wagner lustig zu machen, dass er einfältig genug gewesen sei, die Worte des Maestro für baare Münze zu nehmen, während doch dieser ihn nur habe verhöhnen wollen. Selbstverständlich fand das Publicum des „Figaro“ und anderer derartiger Blätter diese Auffassung weit „interessanter“ als diejenige Wagner's, und die zu jener Zeit florirende Colportage von „Rossini-Witzen“ erhielt einen neuen Aufschwung.

[2]) Simon Mayr (1763—1845), ein Bayer von Geburt, kam 1788 nach Italien, wo er zunächst mit mehreren Oratorien, dann, durch Piccini's Beifall ermuthigt, als Operncomponist auftrat und von da an als solcher bei den Italienern in höchstem Ansehen stand, bis Rossini's Opern die seinigen verdrängten. Seine Compositionen für das Theater, deren Fétis 77 namhaft machten, galten als Muster des dramatischen Stils seiner Zeit, sind aber dennoch ausserhalb Italiens unbekannt geblieben, zum Theil wohl deshalb, weil ihr Autor, nachdem er 1801 als Capellmeister der Kirche *S. Maria maggiore* in Bergamo angestellt war, alle Aufforderungen, seine Opern im Auslande zur Aufführung zu bringen, ablehnte, und sich ganz seinem Amte sowie der von ihm neuorganisirten und geleiteten dortigen Musikschule widmete.

Liebestrank“ (1832) als Glanzpunkte erscheinen, zuerst bei seinen Landsleuten, dann auf allen Bühnen Europa's grosse Anerkennung. In Paris, wo er 1835 sein Glück versuchte, musste er im Wettkampfe mit Bellini unterliegen, dafür aber errang er einige Monate später in Neapel mit der „Lucia von Lammermoor“ einen vollständigen Triumph, und hatte, da Bellini noch in demselben Jahre starb, keinen Rivalen mehr auf der italienischen Opernbühne. Der Erfolg blieb ihm auch treu, als er sich 1840 wiederum nach Paris wandte; seine an Grazie und natürlichem Humor reichen komischen Opern „Die Regimentstochter“ und „Don Pasquale“ vergrösserten die Zahl seiner Verehrer, ebenso wie die, für die grosse Oper geschriebene „Favoritin“ — sein einziges Werk für diese Bühne, denn schon 1844 machte ein Nervenleiden, welches bald zu unheilbarer Geisteskrankheit führte, seiner Thätigkeit und vier Jahre später auch seinem Leben ein Ende.

Minder genial und vielseitig, an Gefühlswärme und melodischer Kraft jedoch ihm überlegen zeigt sich Bellini. In Zingarelli's Schule gebildet, verfolgte er anfangs nur das eine Ziel, durch den Reiz der Gesangsmelodie Herzen und Sinne seiner Hörer gefangen zu nehmen, und dies gelang ihm vollständig, zumal ihm dabei die vorzüglichsten Vocalkräfte, wie das Schwesterpaar Judith und Julia Grisi, der Tenor Rubini, die Bassisten Tamburini und Lablache als Interpreten zur Seite standen. In seinen späteren Werken, der „Norma“ (1831) und den „Puritanern“ (1834) aber that er einen bedeutenden Schritt vorwärts: beide Opern, namentlich die letztere für Paris componirte, zeichnen sich durch eine verhältnissmässig grosse Mannigfaltigkeit des Ausdruckes, breit entwickelte Formen und sorgfältige Behandlung des Orchesters vor seinen früheren Werken aus, und bei den so durch ihn erregten höher gespannten Erwartungen konnten die Freunde der italienischen Oper mit Recht trauern, als ihr Liebling in seinem 35. Lebensjahre für immer die Augen schloss.

Beide Componisten, besonders Bellini, haben vor den strengen Kunstrichtern aller Orten, namentlich Deutschlands, wenig Gnade gefunden, und in zahlreichen Kreisen, denen bei einseitiger Beschäftigung mit der Instrumentalmusik die Freude am Gesange, bei dem Streben in die tiefsten Gedankentiefen der Geschmack am sinnlich-Schönen abhanden gekommen war, wurde über die nach-Rossini'sche italienische Oper ohne Weiteres der Stab gebrochen. Eine erfreuliche Ausnahme unter den

deutschen Kritikern macht in dieser Hinsicht Ferdinand Hiller, dessen vorurtheilsfreier Würdigung der Verdienste Bellini's[1]) wir unbedingt beistimmen dürfen. „Nicht Jeder“ sagt Hiller „erfindet eine zündende Melodie, wie dies Bellini's Erbtheil war. Zu seinem besonderen Lobe ist hinzuzufügen, dass er, trotzdem man kaum mehr von ihm verlangte, als sich auszusingen, stets bemüht war, seinen Cantilenen tieferen Gehalt, charakteristischen Ausdruck zu geben. Die „Norma“ insbesondere ist von einer gehobenen ernsten Stimmung durchdrungen; die Musik hat hier eine individuelle Farbe wie kaum in einer zweiten tragischen Oper eines Italieners. Auch den Chören ist Sorgfalt zugewendet, und sie sind theilweise mit einschneidender Schärfe gezeichnet. Einige der Momente, die zwischen dem Recitativ und dem eigentlichen Gesange liegen, in der Sprache der Operntechnik „Scenen“ genannt, sind wahrhaft pathetisch. Die grosse Steigerung am Schlusse ist nicht allein von hinreissender Wirkung, sie ist Vorbild geworden, oder doch mindestens Anregung für vieles seitdem Entstandene. Viele der Recitative sind mustergültig durch treffliche Declamation und innige Empfindung. Die Behandlung des Orchesters ist freilich noch sehr dürftig, aber doch finden sich Stellen, wo einzelne Instrumente in höchst malerischer Weise benutzt werden. Der herkömmlichen Cadenzen sind zu viele angewendet; die Abschlüsse klingen oft gar trivial — diese Schwächen aber dürfen nicht ungerecht machen gegen das viele echt Empfundene und Erfundene, was die Oper enthält.“

*　　*
*

Ungleich den anderen Künsten hatte die dramatische Musik in Frankreich alle socialen und politischen Krisen seit 1789 ohne Schaden überstanden und, wenn auch gelegentlich durch die Politik in eine von ihrem natürlichen Entwickelungsgange abseits liegende Richtung hineingedrängt, doch stets wieder den Weg des gesunden Fortschritts gefunden. Mit demselben Rechte wie von der grossen Oper ist dies von der komischen Oper zu behaupten, der es auch nach Grétry an tüchtigen und strebsamen Componisten nicht mangelte. Unter ihnen sind hervorzuheben: Paul Martini (eigentlich Schwartzendorf, gebürtig aus der bayrischen Oberpfalz), geb. 1741, dem Geburtsjahr Grétry's,

[1]) Ferd. Hiller „Künstlerleben“ S. 155.

gest. 1816, der als Jüngling nach Paris kam und hier mit seinen Singspielen, namentlich mit seinen Romanzen — unter letzteren die noch lange nach seinem Tode beliebt gewesene „Plaisir d'amour ne dure qu'un moment" — grosses Glück machte; Nicolas Dalayrac (1753—1809), der Componist jener S. 280 erwähnten, als erster Versuch, den Wahnsinn auf der Bühne darzustellen, bemerkenswerthen Oper „Nina ou la folle par amour", und einem halben Hundert anderer dramatischer Werke; Pierre Gaveaux (1761—1825), Autor von vierunddreissig komischen Opern, in denen er selbst als Darsteller auftrat, bis er, noch 13 Jahre vor seinem Tode, in unheilbaren Irrsinn verfiel; Domenico Della-Maria (1768—1800), in Frankreich von italienischen Eltern geboren, dessen Name nach dem ausserordentlichen Erfolg seiner Oper „Le prisonnier" lange Zeit in Aller Munde war; Nicolo Isouard (1775—1818), in Frankreich meist kurzweg Nicolo genannt, der geistreiche und liebenswürdige Componist der auch in Deutschland beliebt gewordenen Opern „Cendrillon" (Aschenbrödel) und „Joconde"; endlich der alle hier Genannten an Talent überragende François Adrien Boieldieu (geb. 1775 in Rouen, gest. 1834 in Jarcy bei Paris), der Schöpfer des „Johann von Paris" und der „Weissen Dame", der einzigen Werke jener Zeit, denen die Jahre von ihrem Reiz und ihrer Frische nichts zu rauben vermocht haben.

Boieldieu's Künstlerleben war an Ehren, aber auch an Mühen reich. Seine musikalische Ausbildung erhielt er als Chorknabe der Hauptkirche seiner Vaterstadt; im Alter von neunzehn Jahren pilgerte er zu Fusse nach Paris, mit 30 Franken in der Tasche, dazu im Besitz eines nicht gewöhnlichen Claviertalents und der an ansprechenden Melodien reichen Partitur einer einaktigen Oper, die bereits in Rouen mit Beifall aufgeführt worden war. Den Zeitpunkt erwartend, wo sich die Pforten eines Pariser Theaters ihm öffnen würden, suchte er durch Clavierunterricht und zeitweilig auch, in Ermangelung einer genügenden Schülerzahl, als Clavierstimmer sein Brot zu erwerben, zugleich aber fand er im Hause des Clavierfabrikanten Erard, wo damals die angesehensten Musiker von Paris verkehrten, freundliche Aufnahme und machte hier die Bekanntschaft Cherubini's und Méhul's, deren Rathschläge ihn in der Composition förderten, sowie des Sängers Garat, der an seinen Romanzen Gefallen fand und ihnen durch seinen Vortrag allgemeinen Beifall errang. In Folge dessen fand Boieldieu auch bald einen passenden Operntext „La dot de Suzette", und seine Musik

dazu wurde bei der ersten Aufführung des Werkes (1795) so günstig beurtheilt, dass er hinfort keine Schwierigkeiten mehr hatte, seine Arbeiten an die Oeffentlichkeit zu bringen. Ausser mehreren Opern schrieb er in den nächsten Jahren auch Instrumentalwerke, ein Concert und Sonaten für Clavier, und bethätigte sich als Lehrer dieses Instruments am Conservatorium. Sein Name hatte schon in Paris einen guten Klang, als er 1800 mit seinem „Calif von Bagdad“ auftrat, ein Werk welches alle seine bisherigen Arbeiten weit hinter sich liess und seinen Ruhm auch im Auslande verbreitete. Häusliches Unglück in Folge einer übereilt geschlossenen Ehe veranlassten ihn drei Jahre später Paris zu verlassen, und den ihm vom Kaiser von Russland angebotenen Posten eines Capellmeisters in Petersburg zu übernehmen, wobei er sich verbindlich machte, jährlich drei Opern zu componiren, deren Stoffe der Kaiser selbst zu bestimmen sich vorbehielt — eine missliche Aufgabe für den Künstler, da die vom Monarchen gewählten Stoffe häufig undramatischer Natur waren, und es überdies in Petersburg an einem mit den Erfordernissen eines Operntextes vertrauten Dichter fehlte. So erklärt es sich, dass von den in Russland entstandenen Werken Boieldieu's keines in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, mit Ausnahme seiner Chöre zu Racine's „Athalia“, die später auch in Paris zur Aufführung kamen und von den Kennern zu seinen besten Arbeiten gerechnet wurden.

Die politischen Gegensätze zwischen Russland und Frankreich verschärften sich in den folgenden Jahren so sehr, dass der Aufenthalt in Petersburg für einen Franzosen peinlich werden musste, weshalb auch Boieldieu seinen Abschied nahm und 1811 nach Paris zurückkehrte. Hier fand er in Nicolo Isouard, der inzwischen die Bühne der Opéra comique fast allein beherrscht hatte, einen Nebenbuhler, dem gegenüber er seine ganze Kraft zusammennehmen musste. Isouard war als halber Italiener — er war in Malta geboren — an Melodienreichthum ihm überlegen; dazu war er von unerschöpflicher Fruchtbarkeit und scheute, wo es galt sich auf seinem Platze zu behaupten, vor keiner Anstrengung zurück, wie er denn auch nach der Rückkehr Boieldieu's seine zuvor ziemlich nachlässige Schreibweise mit einer sorgfältigeren vertauschte. Boieldieu war zwar auch im strengen Tonsatz wenig bewandert, ersetzte jedoch die Mängel seiner musikalischen Vorbildung durch eine gewissenhafte Selbstkritik, die ihn veranlasste, so lange an seinen Arbeiten zu feilen,

bis sie seinem überaus feinen Geschmack völlig entsprachen. Dieser Eigenschaft hatte er es vornehmlich zu verdanken, dass schon die erste Oper, mit welcher er wieder vor dem Pariser Publicum erschien „Johann von Paris“ (1812), den Wettkampf mit Isouard zu seinen Gunsten entschied. Allgemein war das Erstaunen der Musikfreunde über den Aufschwung, den der Componist während seiner Abwesenheit genommen; man bewunderte mit Recht neben der Fülle geistvoller und anmuthiger Gedanken die Stilreinheit sowie den maassvollen, doch ungemein geschickten Gebrauch aller Kunstmittel, und man betrachtete nunmehr den Autor des „Johann von Paris“ als würdigen Genossen Méhul's und Cherubini's, auch wählte man ihn beim Tode des ersteren (1817) zu seinem Nachfolger im *Institut de France*, worüber Isouard, der diese Auszeichnung für sich begehrt hatte, sich so verletzt fühlte, dass man seinen bald darauf erfolgten Tod zum Theil diesem Umstande zuschrieb.

Jahre vergingen, während welcher Boieldieu mit Ausnahme der von vielen noch über den „Johann von Paris“ gestellten Oper „Chaperon rouge“ (Rothkäppchen, 1818) nur Unbedeutendes producirte. Inzwischen aber war er als Compositionslehrer am Conservatorium angestellt worden, wo er eine für seine Schüler höchst erspriessliche Thätigkeit entfaltete, wenn auch seine Anleitung mehr in geistreicher Conversation über die Pflichten des angehenden dramatischen Componisten, als in methodischem Unterricht bestand. Erst 1825 trat er wieder vor das Publicum der komischen Oper, diesmal mit seinem Meisterwerke, der „Weissen Dame“, die unbeschreibliches Entzücken hervorrief. Noch in keiner seiner früheren Opern war die stetige Entwickelung seiner Fähigkeiten so deutlich bemerkbar geworden wie hier, niemals hatte sich sein Stil mannichfaltiger, seine Individualität ausgeprägter gezeigt, und dies zu einer Zeit, wo kaum einer seiner Collegen dem mittlerweile allmächtig gewordenen Einflusse der Rossini'schen Musik gegenüber seine Eigenart festzuhalten vermochte. Deshalb war auch der „Weissen Dame“ ein glänzenderes Loos beschieden als irgend einer andern französischen Oper: jene unverwüstliche Jugendkraft, die sie seit nunmehr zwei Menschenaltern auf allen Bühnen Europa's bewährt hat und voraussichtlich noch lange Zeit bewähren wird. Eine Oper von gleicher Bedeutung zu schreiben ist dem Componisten nicht vergönnt gewesen; er versuchte zwar noch einmal sein Glück mit den „Deux nuits“ (1829), auf welches Werk er noch mehr Sorgfalt verwendete als auf

seine früheren, denn mit seinem Ruhme war auch seine Besorgniss vor einem Misserfolge gewachsen, doch war er in der Wahl des Textes diesmal nicht vorsichtig genug gewesen und musste sich deshalb mit einem halben Erfolge begnügen. Der Kummer darüber sowie über den Verlust des ihm von Karl X. gewährten Jahrgehaltes in Folge der Juli-Revolution nährten die Krankheit, die ihn bereits während der Arbeit an dieser Oper befallen hatte und ihn nach jahrelangem Siechthum hinwegraffte.

Mit Boieldieu ging einer der liebenswürdigsten, achtungswerthesten Künstler zu Grabe, die Frankreich überhaupt besessen hat, der letzte musikalische Vertreter des *Ancien régime*, der vor-revolutionären Zeit mit ihrer chevaleresken Anmuth, der Sänger der Ritterehre und des Minnedienstes, ein Abkömmling jener Troubadours, deren Typus er selbst in seinem „Johann von Paris“ uns vor die Augen geführt hat; classisch in seiner maassvollen Schönheit, in der naiven Ursprünglichkeit seiner Erfindung, wie auch durch seine Fähigkeit, mit wenigen Mitteln grosse Wirkungen hervorzubringen, dabei ein Romantiker im besten Sinne des Wortes, hinsichts der Wahl seiner Stoffe und seiner Fähigkeit, den Localton fernliegender Epochen und Völker zu treffen, unter Umständen mit Hilfe fremder Nationalweisen, wie er solche z. B. in der „Weissen Dame“ höchst geschickt und zum Vortheil der Gesammtwirkung der Oper mit den eigenen Tongebilden verflochten hat. Der Stoff der „Weissen Dame“, dessen Kern die Volkssage bildet, und die musikalische Behandlungsweise desselben hätte die Franzosen über den Weg zu einer gesunden Entwickelung ihres musikalischen Dramas belehren können, doch erhielt bald wieder das tendenziöse Element, namentlich das politisch-tendenziöse die Oberhand; die den Franzosen eigene Neigung, das Leben der Gegenwart auf der Bühne sich spiegeln zu sehen, führt zur Ausbildung der Conversationsoper, und der von Boieldieu angeschlagene gemüthvoll-sinnige Ton weicht einer Verflachung des Empfindens, in welcher, wie besonders bei Auber, zwar Geist und Witz zu Worte kommen, die Stimme des Gefühls jedoch nur ausnahmsweise laut wird.

Daniel François Esprit Auber, geb. 1782 in Caen (Normandie), gest. 1871 in Paris, war der Sohn eines wohlhabenden Pariser Kupferstichhändlers, und wurde trotz seiner frühzeitig entwickelten musikalischen Anlagen von seinem Vater für den Handelsstand bestimmt. Zu diesem Zwecke wurde er

als Jüngling nach London gesandt, fand indessen dort so wenig Geschmack an seinem Berufe, dass er bald nach Paris zurückkehrte und hier anfing, die Musik als Dilettant, doch aber mit Eifer zu betreiben. Nachdem er sich durch Romanzen und Instrumental-Compositionen, darunter ein Trio für Clavier, Violine und Violoncell, mehrere Violoncellconcerte und ein Violinconcert, in Privatkreisen bekannt und beliebt gemacht hatte, producirte er sich auch als dramatischer Componist auf einem Liebhabertheater mit der komischen Oper „Julie", deren guter Erfolg ihn zu weiterem Schaffen ermuthigte, während ihn andererseits die Mängel der Composition von der Nothwendigkeit überzeugten, sich gründlicher als bisher mit dem Studium des Tonsatzes zu befassen. Nunmehr begann er unter Cherubini's Leitung fleissig zu arbeiten: von dem guten Erfolg seiner Bemühungen zeugt eine nach beendigter Studienzeit von ihm componirte vierstimmige Messe, von welcher wenigstens ein Bruchstück weltbekannt geworden ist, da es als „Gebet" in der „Stummen" Verwendung gefunden hat. Für Auber's dramatische Productionskraft dagegen waren die neu errungenen Fähigkeiten nicht von unmittelbarem Vortheil: die Oper „Le séjour militaire", mit der er sich 1813 zum ersten Mal vor das grosse Publicum wagte, liess den melodienreichen und pikanten Romanzen-Componisten der früheren Jahre kaum erkennen, und ging vorüber, ohne einen Eindruck bei den Hörern zu hinterlassen.

In Folge dieses wenig hoffnungerregenden Debuts schien Auber entschlossen, der Laufbahn, auf welcher er dereinst die höchsten Stufen des Ruhmes erreichen sollte, zu entsagen; er liess mehrere Jahre nichts von sich hören, bis der Tod seines Vaters ihn in eine pecuniär missliche Lage versetzte und er sich genöthigt sah, für seine Existenz zu arbeiten. Um so schwerer traf es ihn, als auch seine zweite Oper „Le testament et les billets doux" (1819) kalt aufgenommen wurde; dennoch verfolgte er mit der seinen Landsleuten eigenen Beharrlichkeit sein Ziel und wurde dafür belohnt durch das vollständige Gelingen seines dritten Versuches „La bergère châtelaine" (1820), eine Oper, in der sich sowohl die Frische des jugendlichen Sängers wie auch die Reife des erfahrenen Musikers kundgab und die in Folge dessen seinen Ruf fest begründete.[1]) Kurz darauf begann Auber's

[1]) Auber soll einmal als Greis scherzend geäussert haben, die Musik sei für ihn bis zu seinem fünfunddreissigsten Jahre eine Geliebte, von da an aber seine Frau gewesen; womit er zu verstehen geben wollte, dass er seitdem zu seiner

enge Verbindung mit dem Dichter Scribe, ein Bund, dem eine Reihe von Meisterwerken der komischen Oper ihre Entstehung verdankt, wie „Maurer und Schlosser" (1825), ein treuer Spiegel des älteren französischen Bürgerthums mit seiner ganzen Tüchtigkeit und Liebenswürdigkeit, „Fra Diavolo" (1830), „Gustav oder der Maskenball" (1833), „Der schwarze Domino" (1837), „Die Krondiamanten" (1841), „Des Teufels Antheil" (1843). Von da an wird Auber's Erfindung merklich schwächer, seine Anleihen bei der Tanzmusik, speciell bei der Quadrille werden immer häufiger, was ihn jedoch nicht hinderte, fast alljährlich ein neues Werk in die Oeffentlichkeit zu senden; selbst nachdem er 1869, als siebenundachtzigjähriger Greis mit den „Rêves d'amour" zum letzten Mal auf den Brettern der *Opéra comique* erschienen war, hörte er nicht auf zu componiren: er schrieb Streichquartette, richtiger gesagt Phantasiestücke für Streichquartett, bis ihm, fünf bis sechs Tage vor seinem Tode, die Feder buchstäblich aus der Hand fiel.[1] Uebrigens fand er bei aller Anstrengung seiner schöpferischen Kraft noch Zeit,

Kunst in ein kühles Verhältniss getreten sei. R. Wagner macht in seinen „Erinnerungen an Auber" (IX. 60) dazu die Bemerkung, dass der Meister schon stark über jenes von ihm angenommene Alter der Jugendliebe hinaus gewesen sei, als er die „Stumme" schrieb, und meint, es wäre charakteristisch, wenn er den hervorragenden Werth gerade dieser Arbeit später in der Art unterschätzte, dass er die Zeit ihrer Abfassung bereits in die Periode seines Erkaltens setzen zu müssen glaubte. Wahrscheinlicher ist wohl, dass Auber mit jener Periodisirung der Zeit des dilettantenhaft-unbefangenen Behagens, der instinctiven Sangesfreudigkeit, den Zustand gegenüber stellen wollte, wo ihm der Ernst seiner Kunst zum vollen Bewusstsein gekommen war, und er sich, einmal in die Geheimnisse des Tonsatzes eingeweiht, an der harmlosen Thätigkeit früherer Jahre nicht mehr genügen lassen konnte. Demnach würde der Erfolg der „Bergère châtelaine", durch den er sich zum ersten Mal seiner Kraft und damit, nach dem Grundsatze „Noblesse oblige" auch seiner Pflichten bewusst wurde, die Grenze bezeichnen, wo die „Gattin" an die Stelle der „Geliebten" trat, was auch ungefähr mit seiner Zeitangabe übereinstimmt.

[1]) So erzählt Auber's langjähriger Freund und Hausgenosse, der Bibliothekar des Pariser Conservatoriums J. B. Weckerlin in dem „Les derniers moments d'Auber" überschriebenen Capitel seiner „Musiciana" (S. 217). Daselbst findet man auch einen Bericht der Bestattung des Meisters, welche, da die Commune eben damals in voller Blüthe stand, von seinen nächsten Angehörigen in aller Stille vorgenommen wurde, um zu vermeiden, dass das Andenken des Todten durch eine etwa von der „Regierung" zu veranstaltende öffentliche Leichenfeier befleckt werde. Auch dem von der Commune an Auber's Stelle ernannten Conservatoriums-Director Salvador Daniel ist ein Capitel der „Musiciana" (S. 341) gewidmet. Dieser nicht unbegabte Musiker, Autor einer interessanten Broschüre „La musique arabe", trat sein Amt mit den hochfliegenden Plänen und tönenden Phrasen an, durch welche jene „Caricatur der Schreckenszeit" an

seines Amtes als Director des Conservatoriums, zu welchem er nach Cherubini's Rücktritt, als der berühmteste Musiker Frankreich's berufen war, mit unermüdlichem Eifer zu walten und seinen Pflichten als Capellmeister erst Louis Philipp's, dann Napoleon's III. zu genügen, ohne dass alles dies seine geistige und körperliche Spannkraft erschöpft hätte; was mindestens die letztere betrifft, so konnte er als Lebemann noch in hohem Alter mit dem Jüngsten wetteifern.

Die schlichte, herzgewinnende Einfalt der älteren komischen Oper ging mit der Ausbildung der Conversations-Oper durch Auber und seine jüngeren Zeitgenossen unwiederbringlich verloren, und um dem Bedürfniss nach prickelndem Reize zu genügen, wählte sich die Musik als Bundesgenossen an Stelle der Poesie den Tanz. „Wohin ist die Grazie Méhul's, Isouard's, Boieldieu's und des jungen Auber vor den niederträchtigen Quadrillen-Rhythmen geflohen, die heut' zu Tage ausschliesslich das Theater der *Opéra comique* durchrasseln?" so klagte R. Wagner[1]) schon im Jahre 1840. Die Mitschuld an der unerfreulichen Entwickelung der grossen wie der komischen Oper Frankreich's seit 1830 trägt jedenfalls Scribe, dessen Einfluss als Operndichter auf die dramatische Musik von Riehl mit demjenigen verglichen wird, welchen Metastasio (I. 322) im 18. Jahrhundert ausgeübt. „Aber" fährt Riehl fort „welch eine Kluft liegt zwischen beiden! Bei Metastasio herrscht die Form, die sich willig der musikalischen Plastik fügt, das ganze Gedicht ist nur ein Formgerüste für den Bau des Tonmeisters. Bei Scribe herrscht der Stoff, die formlose, oft zusammenhangslose Situation; aus den grellsten Gegensätzen der Situation fügt sich das Ganze musivisch ineinander, und der Musiker beugt sich willig allem Eigensinn des Dichters, wenn ihm dieser nur Anlass giebt, selber wieder durch die grellsten musikalischen Gegensätze zu wirken."[2])

Die seltsame Unruhe der musikalischen Gedankenfolge, das Haschen nach Effect, bedingt durch das Bedürfniss eines bürgerlichen Publicums, welches nach den Mühen des Tages um jeden

das Jahr 1793 zu erinnern versuchte, konnte jedoch keinerlei Wirksamkeit entfalten, weil die überwiegende Mehrzahl der Lehrer seine Aufrufe ignorirte und er wenige Tage nach dem Beginn seiner Amtsthätigkeit beim Einzug der Versailler Truppen an einer Ecke der von ihm bewohnten Strasse standrechtlich erschossen wurde.

[1]) Autobiographische Skizze. Ges. Schriften I. 20.

[2]) Riehl „Mus. Charakterköpfe". Zweite Folge S. 108.

Preis unterhalten und zerstreut sein wollte, charakterisirt auch die Werke zweier Künstler, denen es gelang, neben Auber auf der Bühne der komischen Oper Fuss zu fassen: Louis Joseph Ferdinand Hérold (1791—1833) und Adolphe Charles Adam (1803—56). Hérold schien durch die Natur seines Talentes sowie als Lieblingsschüler Méhul's bestimmt, der musikalischen Leichtfertigkeit und Frivolität seiner Zeit wirksam entgegenzuarbeiten; daher wohl die laue Aufnahme, die fast allen seinen Opern zu Theil wurde, bis er endlich mit der „Marie" (1826) und dem „Zampa" (1831) die richtige Mittelstrasse gefunden hatte, auf welcher er sich den Beifall der Menge zugleich mit der Anerkennung der Künstler erwarb. — Ein viel bescheideneres Ziel hatte sich Adam gesteckt. Zu den guten Musikern, oder, wie man in Frankreich sagt, zu den gelehrten Musikern gezählt zu werden, war nicht seine Ambition; er arbeitete mit den einfachsten Mitteln, handhabte dieselben aber mit Geschick und Grazie und wusste den volksthümlichen Ton der komischen Oper so gut zu treffen, dass man ihn mit vollem Rechte einen Geistesverwandten Boieldieu's nennen darf, dessen persönlicher Unterricht übrigens auch wesentlich zur Entwickelung seiner Fähigkeiten beigetragen hat. Freilich blieb er auch mit seinem besten Werke, dem „Postillon von Longjumeau" (1836) noch weit hinter dem Meister zurück, immerhin aber verdient der Componist einer Oper, die, wie die genannte, zwei Generationen durch die natürliche Anmuth ihrer Musik erfreut hat, Achtung und Sympathie.

Wie in der Politik so war jetzt auch in den künstlerischen Dingen der Bourgois die tonangebende Macht Frankreich's; in der grossen Oper verlangte er nach derben Reizmitteln für sein robustes Nervensystem, in der komischen Oper nach tändelnder Unterhaltung mit tänzelnder Musik, und beides wurde ihm bereitwillig gewährt. Neben ihm aber war noch ein anderes Geschlecht herangereift, mit höheren Ansprüchen an das Leben und an die Kunst, jenes Geschlecht unruhiger Geister, von denen Alfred de Musset in seinen „Bekenntnissen eines Kindes des Jahrhunderts" spricht, „eine Generation, glühend, bleich, nervös, zwischen den Schlachten empfangen." In den stramm-militärisch zugeschnittenen Lyceen Napoleon's aufgewachsen, empfanden sie die Fesseln der Convenienz nur um so drückender, und sobald sie dieselben einmal abgeworfen, wussten sie ihrem ungestümen Freiheitsdrange keine Schranken mehr zu setzen. Es liegt im Wesen der Musik, dass sie unter diesen Umständen weit mehr

als ihre Schwesterkünste der Gefahr ausgesetzt war, sich zu verirren, und wir werden im nächsten Capitel sehen, wie auch der begabteste Musiker dieser Richtung, Hector Berlioz, die Grenze zwischen Freiheit und Zügellosigkeit in seiner Kunst nur zu häufig überschritten hat.

IX.

Die musikalischen Romantiker des 19. Jahrhunderts.

Mit dem Begriffe „classisch“[1]) verbinden wir die Vorstellung einer harmonischen Seelenstimmung, einer fest abgeschlossenen gesunden Weltanschauung, und einer Kunstrichtung, die, speciell von solchen Stimmungen und Anschauungen ausgehend, zur vollkommenen Einheit der darzustellenden Idee mit den dafür gewählten Formen und Darstellungsmitteln führt. In diesem Sinne nennen wir die in der Blüthezeit der griechischen Cultur entstandenen Kunstwerke „classisch“ und übertragen dies Prädicat auf die künstlerischen Erzeugnisse derjenigen späteren Epochen, in denen, wie zur Zeit der Renaissance und im 18. Jahrhundert mit dem Auftreten Winkelmann's und Lessing's, das geistige Leben, in der Berührung mit der antiken Kunst und durch sie beeinflusst, eine neue, bedeutende Gestaltung gewann. Aeussert sich nun zwar dieser Einfluss bei der Tonkunst nur mittelbar, da ihr, wie an früherer Stelle erwähnt wurde (I. S. 53)

[1]) Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes anlangend, ist daran zu erinnern, dass man im römischen Alterthum unter *Classici* diejenigen Bürger verstand, die zur ersten *Classis* (Vermögensclasse) gehörten; später im Besondern auch die Schriftsteller ersten Ranges nach dem Canon der alexandrinischen Grammatiker.

die antiken Vorbilder fehlen, so können wir doch nach Allem, was uns bisher über den engen Zusammenhang der musikalischen Entwickelung mit der des übrigen Geisteslebens, namentlich mit der Dichtkunst bekannt geworden ist, auch die in jenen Epochen entstandenen Meisterwerke der Tonkunst als classische bezeichnen; und in der That entsprechen sie der Bestimmung Herbart's, der solche Kunstwerke classisch nennt, „die durch ihre Präcision entscheidend wirken, so dass sie die Urtheile bestimmt vereinigen.“[1])

Der Classicität gegenüber steht die Romantik als der künstlerische Ausdruck eines vom Leben unbefriedigten, des inneren Gleichgewichtes ermangelnden, mit einer Art krankhafter Sehnsucht nach unerreichbaren Fernen strebenden Geschlechtes. Triebe dieser Art sind zwar ein Erbtheil der gesammten, ihrer Unvollkommenheit sich bewussten Menschheit, konnten indessen, bei der vorwiegend der Aussenwelt zugewandten und in heiterer Sinnlichkeit wurzelnden Anschauungsweise der Alten, in der antiken Kunst nicht zum Ausdruck kommen; dagegen fanden sie einen fruchtbaren Boden in dem mehr in sich gekehrten und zu grüblerischer Reflexion neigenden Naturell der nordischen Völker, die schon durch die Rauheit ihres Klimas darauf hingewiesen waren, sich eine Phantasiewelt neben der sie umgebenden realen aufzubauen. Ausser der Eigenart der Völker wurde aber auch die der Zeiten für die Entwickelung der romantischen Kunst entscheidend: dieselbe fand reichliche Nahrung, wenn die Menschheit nach wichtigen politischen und socialen Umwälzungen die in der Regel darauf folgenden Enttäuschungen besonders peinlich empfand, wie beispielsweise während der Jahrhunderte nach dem Zusammenbruche der alten Welt unter dem Einfluss der auf Abwendung vom irdischen Treiben dringenden Christenlehre, wie später nach den begeisterungsvoll begonnenen aber erfolglos gebliebenen Kreuzzügen, wie im Anfang unseres Jahrhunderts nach den Aufregungen, welche das Erscheinen Friedrichs des Grossen dann die französische Revolution, endlich die Kriegszüge des ersten Napoleon dem gesammten Europa bereitet hatten. Die Ernüchterung, die diesen Aufregungen folgte, veranlasste die Mehrzahl der ideal angelegten Naturen, sich von einer ihnen schaal erscheinenden Wirklichkeit abzuwenden und sich in ein möglichst abseits oder rückwärts liegendes Scheinleben zu flüchten, welches ihre Einbildungskraft mit mannichfachen Reizen auszustatten

[1]) Vgl. Herbart „Kurze Encyklopädie der Philosophie“ S. 118.

versuchte; und indem sich die Einen in die Geschichte und Dichtkunst des Mittelalters, die Anderen in die Märchenwelt des Orients liebevoll versenkten, erwuchs vornehmlich in Deutschland jene Wunderblume der modernen Romantik, welche zunächst in der lyrischen Dichtung ihren Ausdruck fand und auf diesem Gebiete „herrliche Blüthen von tiefer, warmer und leuchtender Farbenfülle und feinem, oft eigenartigem Dufte erzeugte.“[1])

Ein mächtiger Hebel des romantischen Empfindens war das im Laufe des 18. Jahrhunderts völlig veränderte Verhältniss des künstlerischen Menschen zur Natur. Es ist hier noch einmal daran zu erinnern, wie die schildernde Naturpoesie der Engländer, namentlich Thompson's Jahreszeiten, und die sich ihnen anschliessenden schweizer und deutschen Dichterschulen, den Sinn für die Betrachtung und den Genuss der Natur weckten und schärften, und wie später J. J. Rousseau in erschöpfender Weise den Gefühlen Ausdruck gab, welche die innige Gemeinschaft mit ihr, das Verständniss ihrer Schönheit und Erhabenheit im Gemüthe des modernen Menschen hervorruft. Auffallend genug war diese Art des Verständnisses, insbesondere die Ausdehnung des Begriffes der Naturschönheit auf das Rauhe, Düstere und Oede, das furchtbar Erhabene, dem Alterthum und dem Mittelalter, ja zum Theil noch den Söhnen des vorigen Jahrhunderts fremd geblieben. Während z. B. der als Künstler und Mensch so fein beobachtende Benvenuto Cellini in seiner Autobiographie bei der Beschreibung seiner an Abenteuern reichen Reise

[1]) Vgl. von Dommer „Handbuch der Musikgeschichte“ S. 597. — Der allgemeine Charakter der modernen Romantik kann nicht schärfer präcisirt werden, als es Th. Altwasser in seinem Sonett „Die romantische Schule“ gethan:

„Die Phantasie sucht ungemessne Räume
Und will der schalen Wirklichkeit entfliehen;
Die Welt ist blosses Spielwerk, ihr geliehen,
Um zu verwandeln sie in bunte Träume.

Verherrlichung der Kunst und glühend Sehnen
Nach ihren höchsten Gaben; innig Streben,
Die Poesie zur Gottheit zu erheben:
Dies Ziel muss als das köstlichste sie wähnen.

So flüchtet sie zu mondbeglänzten Nächten,
Zu Minne, Ritterthum und Klosterleben,
Zu Sängern, Burgen und Turniergefechten.

Wer sich in ihrem Zauberbann verstrickte,
Sieht ob dem Bild des Schöpfers Antlitz schweben,
Wie wenn's ironisch lächelnd niederblickte.“

durch die Schweiz nur die überstandenen Gefahren, die Grossartigkeit der Natur jedoch mit keinem Worte erwähnt; während der Reisende Keyssler die 1729—31 von ihm besuchten Tiroler Alpen mit der Lüneburger Heide als gleich unschön zusammenstellt, und gar Klopstock im Jahre 1751 bei seinem Aufenthalt in Zürich zu Bodmer's Erstaunen „keinerlei Neugierigkeit zeigt, die Alpen von Weitem oder in der Nähe zu betrachten". — eröffnet Rousseau durch seine „Neue Heloïse" (1761) in der bis dahin unerkannt gebliebenen Alpennatur eine Quelle des reichsten Genusses. „Durch sie wurde das Naturgefühl nicht nur erweitert, sondern völlig umgestaltet und auf solche Erscheinungen gerichtet, von denen die frühere Empfindung zurückgestossen war. Zu der namenlosen Sehnsucht, der Lust am Schmerz, in welche die damalige und nächste Generation sich zu versenken liebten, stimmte in der Natur vorzugsweise das Wilde und Romantische, von dem das classische Alterthum und die von ihm beherrschte Cultur sich abgewendet hatten."[1])

Den Fortschritten, welche die deutsche Poesie, besonders die Lyrik, in Folge dieser Anregungen machte, konnte die Musik sich diesmal so wenig wie bei früheren ähnlichen Gelegenheiten sofort anschliessen: eine 1736 in Leipzig unter dem Titel „Singende Muse an der Pleisse" erschienene Liedersammlung, die, nach ihren zahlreichen späteren Auflagen zu urtheilen, dem Bedürfniss der sangeslustigen Welt vollauf genügt hat, zeigt uns

[1]) Vgl. Ludw. Friedländer „Ueber die Entstehung und Entwickelung des Gefühls für das Romantische in der Natur", wo auch hervorgehoben wird, dass eine Erweiterung des Naturgefühls sich zwar schon früher in der Malerei bemerkbar machte, wie ein Vergleich der landschaftlichen Hintergründe Tizian's und seiner Schule mit dem conventionellen phantastisch-romantischen Landschafts-Ideal der Schule van Eyck's erkennen lässt; dass sie jedoch nicht durch einzelne, nur Wenigen zugängliche Kunstwerke allgemein verbreitet werden konnte, sondern allein durch die Einflüsse der Literatur. Seltene Ausnahmen abgerechnet fuhr man fort, die Wunder der Natur mit den Augen Sebast. Münster's anzuschauen, der in seiner „Cosmographei" (1544) die angebaueten Ebenen und Thäler der Schweiz „hübsch und lustig", die Berge und Felsen dagegen „grausam und erschröcklich" nennt. In Addison's Beschreibung einer Reise durch die Schweiz und Italien (1701), wo u. a. von den Bergketten am Genfer See gesagt wird, dass sie die Seele mit einer „angenehmen Art von Schauder" erfüllen, findet Friedländer die älteste ihm bekannte Anwendung des Wortes „romantisch" zur Charakteristik von Naturscenen. Der Gebrauch des Wortes in der deutschen Literatur scheint ihm durch die Uebersetzer des Thompson veranlasst zu sein; ältere Autoren wie Brockes, auch noch Kant, schreiben „romanisch", vermuthlich nach Analogie des auch von Saussure gebrauchten „romanesque".

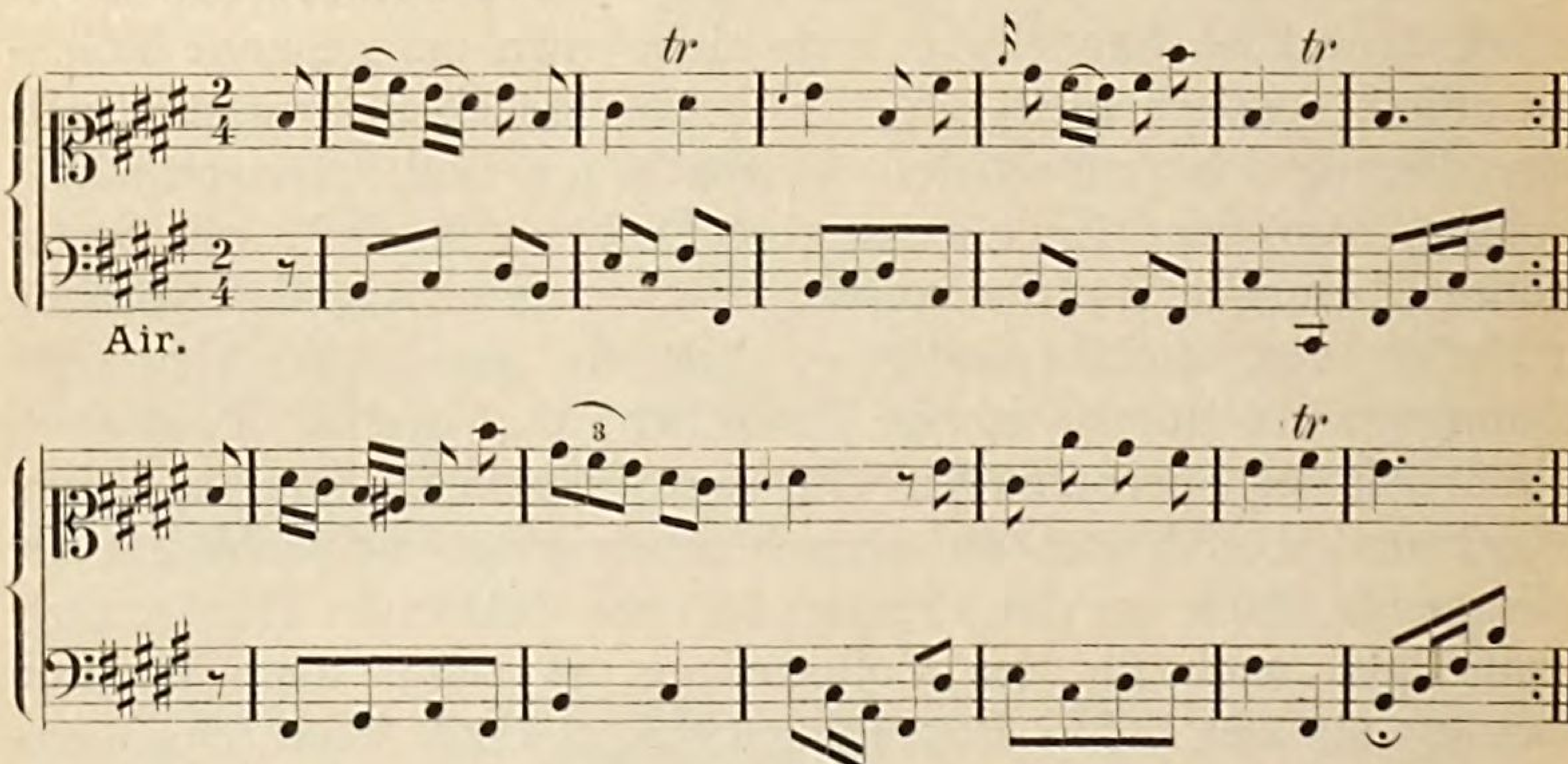
das deutsche Lied in einem Zustande musikalischer Dürftigkeit und Unreife, der zu dem Aufschwunge der Schwesterkunst in auffallendem Missverhältniss steht. Diese Sammlung, welche neuerdings Philipp Spitta zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht hat,[1]) besteht nach der Titel-Ergänzung der buchhändlerischen Anzeige aus „hundert Oden auf die neuesten, besten und bekanntesten Musicalischen Stücke mit denen dazu gehörigen Melodien, zu beliebter Clavier-Uebung nebst einem Anhange aus J. K. Günther's Gedichten." Die Texte handeln von allem Möglichen, von Liebe, Natur, Tugend, aber auch von Kegelschieben, Kaffee, Schnupftabak und dgl. Von musikalischer Seite betrachtet leidet die „singende Muse" an demselben Uebelstande wie die seit der Reformationszeit beliebten Umdichtungen geistlicher Lieder: Dort wie hier sind die Töne nicht den Worten, sondern die Worte den Tönen angepasst, und dabei handelte es sich nicht etwa um gesunde Volksmelodien, sondern meist um die damals beliebten, grösstentheils aus Frankreich importirten Gassenhauer und Clavierstücke.[2]) Solche, von der Musik abhängige Dichtungen sind, wie Spitta richtig bemerkt, in der unprosodischen französischen Sprache natürlich viel leichter fertig zu bringen, als in der dem Betonungsgesetz unterworfenen deutschen, und deshalb lässt auch die Arbeit des Sperontes hinsichts der Uebereinstimmung zwischen Wort und Ton Vieles zu wünschen übrig. Gleichwohl hat die „Singende Muse an der Pleisse" für den deutschen Hausgesang, zum Theil auch für den Volksgesang, ja sogar auch für den Gesang auf der Bühne Bedeutung erlangt; denn bei ihrer ausserordentlichen Verbreitung und Beliebtheit konnte das deutsche

[1]) Philipp Spitta: Sperontes' „Singende Muse an der Pleisse". Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1885. I. Vierteljahr. Hinter dem Pseudonym Sperontes verbirgt sich nach Spitta's Ueberzeugung ein verunglückter Jurist namens Johann Sigismund Scholze, gebürtig aus Lobendau bei Liegnitz, welcher um 1729 nach Leipzig gekommen und 1750 daselbst in Armuth gestorben ist.

[2]) Das unter dem Namen Parodie bekannte Verfahren, nach welchem nicht nur Gesangsmelodien mit neuen Texten versehen, sondern auch beliebten Instrumentalstücken Worte zum Singen untergelegt werden, kam schon Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich auf. Der erste Versuch wurde 1695 an Opern von Lully und seinen Nachfolgern gemacht, aus denen man besonders beliebte Stücke zu Trinkliedern (*Parodies bachiques*) herrichtete. Damit war eine neue Gattung von Gesangsmusik geschaffen, welche immer weitere Kreise zog, auch ausserhalb der Oper stehende Instrumentaltänze in ihren Bereich einschloss und sich selbst auf Claviermusik erstreckte. Eine beträchtliche Anzahl Couperin'scher Clavierstücke hat man nicht nur gespielt, sondern auch gesungen. (Spitta a. a. O. S. 78).

Singspiel, dessen musikalischer Theil, wie in der älteren komischen Oper Frankreich's und in der Balladen-Oper England's, wesentlich aus Volks- oder Favorit-Gesängen bestand, deren Hauptwirkung in ihrer allgemeinen Bekanntheit lag, ihrer Melodien nicht entbehren; sowohl in den Singspielen des, dem Leser aus Haydn's Jugendgeschichte erinnerlichen Komikers Kurz (S. 128), wie auch in den Operetten J. A. Hiller's sind die Spuren der „Singenden Muse“ bald mehr, bald weniger deutlich wahrzunehmen.[1])

[1]) Die folgende Probe aus der „Singenden Muse“ (Nr. 45 der zweiten Fortsetzung) wird genügen, um dem Leser ein Gesammtbild der Sammlung zu geben. Dass man es nicht für nöthig befunden hat, den Text unter die Noten zu drucken, ein Tempo anzuzeigen, den Bass zu beziffern (wie dies in den ersten beiden Theilen noch der Fall ist), lässt die Genügsamkeit jener Zeit in eigenthümlichem Lichte erscheinen:



Schnupft, raucht und rücht, ihr Tabacks-Brüder,
Nur was ihr wollet immerhin!
Ich bin euch darum nicht zu wieder;
Nur lasst mich auch bey meinem Sinn!
Denn mir beliebet Tag für Tag
Der herrliche Rappee-Taback.

Folgen sechs Verse, jeder mit dem Lobe des Rappee als Refrain! — Eine Stelle aus Schiller's 1795 veröffentlichtem Aufsatz „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“ lässt darauf schliessen, dass der Geschmack für Dichtungen dieser Art auch damals noch herrschend gewesen ist. „Nichts ist widerwärtiger“ schreibt Schiller „als wenn der platte Charakter sich einfallen lässt, liebenswürdig und naiv sein zu wollen; er, der sich in alle Hüllen der Kunst stecken sollte, um seine ekelhafte Natur zu verbergen. Daher denn auch die unsäglichen Platituden, welche sich die Deutschen unter dem Titel von naiven und scherzhaften Liedern vorsingen lassen, und an denen sie sich bei einer wohlbesetzten Tafel ganz unendlich zu belustigen pflegen. Unter dem Freibrief der Laune, der Empfindung, duldet man diese Armseligkeiten — aber einer Laune, einer

Die für die Entwickelung des deutschen Singspiels so nachtheilig gewordene Trivialität und Hausbackenheit der Texte blieben noch lange Jahre nach dem Erscheinen der erwähnten Liedersammlung das Haupthinderniss für die Veredelung des deutschen Liedes; dies beweisen die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts massenhaft componirten und veröffentlichten „Oden" — welches Fremdwort in den Ohren der Gebildeten einen weit besseren Klang hatte als das vaterländische „Lied", wiewohl die damalige Ode in ihrer strophischen Behandlung durchaus dem Begriffe des Liedes entsprach. Freilich fehlte ihr eine wesentliche Eigenschaft des Liedes, die Einfachheit und Natürlichkeit des dichterischen Inhalts: an den bis zum Ueberdruss sich wiederholenden Ausbrüchen gezierter Empfindsamkeit und an dem, der damals beliebten Schäferpoesie eigenen, zugleich überschwenglichen und trockenen Ton konnte ein gerader, gesunder Sinn unmöglich Gefallen finden. Immerhin war die Ode bei der Einfachheit ihrer Form geeignet, den Weg zu bahnen, auf welchem das mit dem Eindringen der italienischen Arie und Cantate so gut wie verloren gegangene Volkslied, und mit ihm die Quelle zur Verjüngung des deutschen Gesanges, wiedergefunden werden konnte. Einstweilen, und auch dann, als Goethe in seiner Lyrik einen Ton angeschlagen hatte, so zauberkräftig und gesund, dass daneben jene schwächlichen Odendichtungen zu Schemen erbleichten, fehlte es den deutschen Liedercomponisten an der nöthigen Kraft, mit der Dichtkunst Schritt zu halten. Meister wie Mozart und Beethoven bilden auch hier eine Ausnahme. Zu grossartig angelegte Naturen, um ihre Gedanken den durch den Zeitgeschmack vorgeschriebenen Grenzen des Liedes anzupassen, verwendeten sie zwar ihre besten Kräfte auf grössere, der Phantasie einen weiteren Spielraum gewährende Aufgaben, und berücksichtigten das Lied nur nebenher; an der Hand Goethe's jedoch durchbrachen auch sie jene Grenzen und schufen, Mozart im „Veilchen", Beethoven in Mignon's „Kennst du das Land" Lieder, in denen die Tiefe und Innigkeit der Dichtung den entsprechenden musikalischen Ausdruck gefunden hat, und die zu allen Zeiten als Muster ihrer Gattung dastehen werden.

Das Gleiche lässt sich nicht von den Liedern der beiden

Empfindung, die man nicht sorgfältig genug verbannen kann. Die Musen an der Pleisse bilden hier besonders einen eigenen kläglichen Chor, und ihnen wird von den Camönen an der Leine und Elbe in nicht bessern Akkorden geantwortet."

Componisten sagen, die sich dem Dichterfürsten mit besonderer Liebe als musikalische Mitarbeiter anschlossen, der S. 87 genannte J. F. Reichardt und der, als Mensch wie als Musiker mit Goethe eng verbundene Carl Friedrich Zelter (1758—1832).[1] Beide bewegen sich noch in einem zu beschränkten musikalischen Gedankenkreise, um der Empfindungsfülle der Goethe'schen Lyrik mehr als nur im Allgemeinen gerecht zu werden, und wenn bei Goethe das conventionelle Formelwesen bis auf die letzte Spur verschwunden ist, so haben sie noch keineswegs Zopf und Perrücke abgelegt. Zelter's zahlreiche Goethelieder namentlich streifen vielfach hart an den Bänkelsängerton. Stimmungsbilder sind seine schwache Seite — ein Beispiel dafür ist „der Fischer", an welchem Liede überdies zu lernen ist, wie man nicht declamiren soll — ebenso dramatische Stoffe wie Clärchen's Lied „freudvoll und leidvoll" und das am Schluss mit Coloraturen geschmückte „Gretchen am Spinnrad".[2] Für das Humoristische dagegen findet er fast durchweg gesunden und treffenden Ausdruck, und wo es ihm auf den echt volksmässigen Romanzen- und Balladenton ankommt, verfehlt er niemals den richtigen Weg. Den eigentlichen Beruf des musikalischen Epikers hat er indessen noch nicht klar erkannt, andernfalls würde er das Goethe'sche Hochzeitslied „Wir singen und sagen vom Grafen so gern" schwerlich strophisch behandelt, sondern, wie später Löwe, es durchcomponirt haben.

Betrachten wir Zelter in seiner gesammten Thätigkeit von künstlerischer und menschlicher Seite, so gewinnen wir ein ebenso interessantes wie sympathisches Charakterbild. Der Sohn eines Maurermeisters, erlernte er das Gewerbe seines Vaters und wurde im Alter von 25 Jahren (1783) selbst Meister, obwohl er sich inzwischen zu einem tüchtigen Violinisten, Dirigenten und, unter Leitung Fasch', auch zum Componisten herangebildet

[1]) Näheres über ihn findet der Leser in Rintel's „Carl Friedrich Zelter. Eine Lebensbeschreibung nach autobiographischen Manuscripten bearbeitet." (Berlin 1861.), so wie in dem von Riemer veröffentlichten „Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796—1832." (Berlin 1833.)

[2]) An gutem Willen, der Dichtung möglichst gerecht zu werden, hat es dem ehrenwerthen Künstler wahrlich nicht gefehlt. Fast komisch berührt es uns, wenn er in Clärchen's Lied durch die Vortragsbemerkungen „Lebhaft" bei den Worten „himmelhoch jauchzend" und „Melancholisch" bei „bis zum Tode betrübt" der Ausdruck-Schwäche seiner Musik zu Hilfe zu kommen sucht. Die musikalische Intelligenz der von ihm zum Vortrag dieses Liedes in's Auge gefassten Sänger scheint er ebenfalls nicht besonders hoch taxirt zu haben.

hatte. Selbst dann, als er am musikalischen Leben Berlin's bereits lebhaften activen Antheil nahm, und nachdem er 1800 an Stelle seines Lehrers die Direction der Singakademie übernommen, blieb er noch jahrelang seinem Maurerberufe treu, bis endlich seine immer reichere tonkünstlerische Wirksamkeit ihn ausschliesslich in Anspruch nahm. Die Vielseitigkeit derselben giebt uns eine hohe Meinung von Zelter's Eifer und Arbeitskraft: im Jahre 1809 stiftete er die Berliner Liedertafel, die erste derartige Vereinigung in Deutschland, mit deren in's Leben treten für den Männergesang so wie für die Literatur desselben, welche Zelter durch eine Menge zweckentsprechender Compositionen bereichert hat, eine neue Aera begann; daneben wirkte er als Lehrer — u. a. Felix Mendelssohn's — mit vorzüglichem Erfolg, und bei alledem hatte er es nicht versäumt, sich eine höchst achtungswerthe wissenschaftliche Bildung zu erwerben, wie seine schriftstellerischen Arbeiten, darunter die Biographie seines Lehrers Fasch, namentlich aber sein Briefwechsel mit Goethe bezeugen. Wie er diesem mit leidenschaftlicher, fast kindlicher Verehrung zugethan war, so hegte auch Goethe für ihn aufrichtige Freundschaft und Hochachtung; auch liess sich die „Excellenz" durch die dem ehemaligen Maurermeister eigene Derbheit der Ausdrucksweise und des persönlichen Auftretens niemals beirren. „Zelter kann" äusserte der Dichter einmal gegen Eckermann „bei der ersten Bekanntschaft etwas sehr derb, ja mitunter sogar etwas roh erscheinen; allein das ist nur äusserlich. Ich kenne kaum Jemanden, der so zart empfände wie er. Und dabei muss man nicht vergessen, dass er über ein halbes Jahrhundert in Berlin zugebracht hat. Es lebt aber, wie ich an Allem merke, dort ein so verwegener Menschenschlag beisammen, dass man mit der Delicatesse nicht weit reicht, sondern dass man Haare auf den Zähnen haben und mitunter etwas grob sein muss, um sich über Wasser zu halten." So blieben die Freunde bis zum Ende in enger Geistesverwandtschaft und anregendem, die wichtigsten und tonkünstlerischen Probleme berührendem Gedankenaustausche;[1])

[1]) Wie einst Sokrates am Ende seiner Laufbahn sich Vorwürfe machte, über der Wissenschaft die Kunst versäumt zu haben, und noch im Gefängniss, nachdem ihn eine Traumerscheinung wiederholt gemahnt hatte: „Sokrates, treibe Musik!", ein Proömium auf Apollo dichtete, so hören wir auch Goethe im Alter die Lücke beklagen, welche ihm durch Vernachlässigung der Tonkunst in seiner Bildung geblieben war. Nach einer Musikaufführung schreibt er an Zelter: „So verwandle ich Ton- und Gehörloser, obgleich Guthörender, jenen

Zelter's letzter Brief an Goethe wurde an dessen Todestage geschrieben und erreichte Weimar am Tage seines Begräbnisses; er selbst, durch den Verlust des Freundes völlig gebrochen, folgte demselben nach weniger als zwei Monaten in's Grab.

Aus zahlreichen Stellen der Zelter'schen Briefe sieht man, dass er für die Zukunftsmusik seiner Zeit weit mehr Theilnahme empfand, als man nach seinen Compositionen vermuthen sollte. Selbst von dem ihm so weit vorausgeeilten Beethoven spricht er mit aufrichtiger Verehrung. Gelegentlich einer Fidelio-Aufführung schreibt er u. a. „das ist der Vortheil, den man beim Genie voraus und davon hat: es beleidigt und versöhnt, es verwundet und heilt; man muss mit, da hilft kein Sperren und Weilen." Den von Beethoven gehobenen Musikschatz in seinen eigenen Schöpfungen zu verwerthen, musste er sich, in weiser Erkenntniss der Grenzen seines Talentes, versagen; es bedurfte eines Stärkeren, um den in der Beethoven'schen Instrumentalmusik waltenden Geist auch dem deutschen Liede einzuhauchen, und die Dichtung verlangte desto dringender nach einer ebenbürtigen Musik, je entschiedener sie sich der romantischen Richtung zuwandte. Um dieselbe Zeit, als Beethoven den gewaltigen Schritt von seiner zweiten Symphonie zur *Eroica* that, war in der deutschen Dichtung unter Führung Ludwig Tieck's, an den sich als Propheten dieses „romantischen Messias" Friedrich Schlegel und Hardenberg (Novalis) anschlossen, die Romantik völlig zum Durchbruch gekommen. Bei der Tendenz dieser Schule, in die Tiefen des subjectiven Empfindungslebens hinabzusteigen, und in der Erkenntniss, dass einzig die Tonkunst dahin den Weg weise, suchten ihre Vertreter überall die innigste Fühlung mit der Musik und nahmen sie als eigentlich romantische Kunst für sich in Anspruch. Der Inhalt aller romantischen Dichtungen dieser Zeit ist, wie Petrich hervorhebt „eine

grossen Genuss in Begriff und Wort. Ich weiss recht gut, dass mir deshalb ein Drittel des Lebens fehlt. Aber man muss sich einzurichten suchen." Und er suchte sich in der That „einzurichten", indem er wenigstens die theoretische Seite der Musik in den Kreis seiner Forschungen zog, und hier wie überall mit seinem wunderbar genialen Scharfblick Neues und Fruchtbringendes zu Tage förderte. Der Grundriss einer musikalischen Theorie, den er unter dem 15. Sept. 1826 Zelter mittheilt, enthält bereits die Elemente, aus welchen sich die neuerdings durch M. Hauptmann in seiner „Natur der Harmonik und der Metrik" aufgeführte Tonlehre aufbaut, im Besonderen die Entwickelung des Dur und Moll aus einem und demselben Princip. (Vgl. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. IV. S. 221. Beilage 4.)

fortlaufende Huldigung der Poesie, dargebracht vor dem Throne der Musik."[1]) Ganz richtig aber fügt derselbe Autor hinzu „dass die Romantiker demnach recht eigentlich ihren Beruf verfehlt haben, indem sie consequenterweise statt der Schreibtafel ein Musikinstrument hätten ergreifen müssen; dafür aber danken wir ihren Verirrungen die Erkenntniss, dass der Dichter das Musiciren dem Musikanten überlassen muss." Im Uebrigen aber wurde diese Erkenntniss auch dadurch bestätigt, dass sich inzwischen in Franz Schubert der „Musikant" gefunden hatte, welcher befähigt war, die kühnsten Hoffnungen der Dichter auf eine enge Verbindung ihrer Kunst mit der der Töne zu erfüllen.

Franz Peter Schubert,[2]) geb. in Lichtenthal bei Wien 31. Jan. 1797, gest. in Wien 19. Nov. 1828, wuchs, wie Zelter, in beschränkten Verhältnissen auf, war aber nicht, wie dieser, mit einem Naturell begabt, welches im Kampfe mit dem Leben erstarkt; zart, träumerisch, fast weiblich angelegt, musste er in diesem Kampfe unterliegen, ohne seine künstlerische Thätigkeit zu einem eigentlichen Abschluss gebracht und die Früchte derselben genossen zu haben. Wie aber der derbe Sohn des Märkischen Sandes als Charakter dem der üppigen, gefühlswarmen Donaustadt überlegen war, so überragte ihn dieser an musikalisch-schöpferischer Kraft, ja man darf sagen, dass Schubert an Genialität nur in Mozart seines Gleichen gehabt hat. Seine Kindheitsjahre waren der Entwickelung seines Talentes nicht ungünstig; von seinem Vater, einem Schullehrer, erhielt er frühzeitig Unterricht im Violinspiel, und als sich seine Stimme zu einem ungewöhnlich klangreichen Sopran entwickelt hatte, fand er erst in der Capelle der Pfarrkirche des Vororts Lichtenthal, dann in der Wiener Hofcapelle Aufnahme, was ihm zugleich den Vortheil gwährte, Salieri's Unterricht im Gesange und in der Composition zu geniessen. Auch im Clavierspiel brachte er es um diese Zeit unter Anleitung seines älteren Bruders Ignaz zu einer bemerkenswerthen Fertigkeit, und wenn ihm eine seinen musikalischen Fähigkeiten entsprechende Energie des Charakters eigen gewesen wäre, so hätte er schon beim

[1]) Hermann Petrich. „Drei Capitel vom romantischen Stil." (Leipzig 1878.) S. 133.

[2]) Biographie: Heinrich Kreissle von Hellborn „Franz Schubert" (1865). Um Schubert's Lieder hat sich Max Friedländer durch seine kritisch revidirte Ausgabe (Leipzig, C. F. Peters) nebst Supplement dankenswerthe Verdienste erworben.

Eintritt in's Jünglingsalter, als er mit dem Verlust seiner Stimme auch seinen Platz in der Hofcapelle verlor, den Wettkampf um den Künstlerlorbeer mit aller Aussicht auf Erfolg beginnen können. So aber zog er es vor, als Gehilfe seines Vaters den Schullehrerberuf zu ergreifen und den Unterricht der vorstädtischen Elementarschüler zu übernehmen.

Drei volle Jahre plagte er sich mit den Abc-Schützen, wusste aber daneben noch die nöthige Zeit zu gewinnen, um nicht weniger als acht Opern, vier Messen und andere Kirchenwerke sowie eine Menge von Liedern in Musik zu setzen; dann erlöste ihn ein treuer und aufopferungsvoller Freund, Franz von Schober, aus dieser unwürdigen Lage, indem er ihn in sein Haus aufnahm und ihm die Mittel gewährte, ganz seiner Kunst zu leben. Durch ihn wurde Schubert auch mit dem Tenoristen Michael Vogl bekannt, der sich für seine Lieder begeisterte und ihnen durch seine unvergleichliche Vortragskunst in weiten Kreisen Freunde erwarb. Es war ein Wendepunkt in Schubert's Leben, als Vogl 1821 den „Erlkönig" (der übrigens schon fünf Jahre früher geschrieben war!) in einer, im Kärnthnerthor-Theater veranstalteten Akademie zum ersten Mal öffentlich vortrug und damit den Ruf des Componisten fest begründete. Für die materielle Lage desselben war damit freilich nur wenig oder gar nichts gewonnen: seine Bewerbungen um eine feste Anstellung, zuerst um den Posten eines Vice-Hofcapellmeisters (1825), dann um die Capellmeisterstelle am Kärnthnerthor-Theater blieben erfolglos, und wie spärlich die Componisten-Honorare ihm nach wie vor zuflossen, beweist ein Schreiben des Leipziger Musikverlegers Probst, der noch im Jahre 1827 die ihm von Schubert angebotenen Manuscripte mit den Worten zurücksandte: „So gern ich auch das Vergnügen hätte, Ihren Namen meinem Cataloge einzuverleiben, so muss ich doch für jetzt darauf verzichten, da ich durch Herausgabe von Kalkbrenner's *Oeuvres complets* mit Arbeit überhäuft bin. Auch gestehe ich, dass mir das Honorar für jedes Manuscript etwas hoch angesetzt erschien" u. s. w.[1])

[1]) Sogar für den „Erlkönig" hatte sich kein Verleger gefunden. Diabelli und Haslinger hatten die Herausgabe, selbst ohne Honorar, mit dem Bemerken abgelehnt, dass sie sich „wegen Unbekanntheit des Compositeurs und der Schwierigkeit der Clavierbegleitung keinen Erfolg davon versprechen könnten", in Folge dessen Leopold von Sonnleithner und andere Freunde Schubert's die Kosten für den Stich des Liedes zusammenlegten und es im Commissionsverlage von Cappi und Diabelli erscheinen liessen. Zu der reservirten Haltung

Wie bei der Betrachtung der mühevollen und nach materieller Seite erfolglosen Künstlerlaufbahn Mozart's, so könnten wir auch jetzt einen Vorwurf gegen diejenigen erheben, welche als Zeitgenossen Schubert's sein Genie verkannt und ignorirt haben. Wir müssen indessen auch in diesem Falle zu ihrer Entschuldigung geltend machen, dass, ausser dem wenig rührigen Naturell des Componisten, die Zeitumstände seinem Fortkommen besonders ungünstig waren. Gerade während der kurzen zehn Jahre von Schubert's eigentlicher Künstlerlaufbahn hielten, wie schon früher erwähnt wurde, Rossini's Weisen die Musikfreunde aller Orten und namentlich Wien's gefangen, die Wenigen aber, die es nach Höherem gelüstete, waren durch das ihnen von Beethoven Dargebotene so vollauf in Anspruch genommen, dass ihnen weder Kraft noch Zeit blieb, sich für eine neue gleichartige Erscheinung zu interessiren. Das Bessere war eben auch hier der Feind des Guten, und man wird es zwar beklagenswerth, aber auch erklärlich finden, dass Schubert seine zahlreichen grösseren Instrumentalwerke, in denen er sich Beethoven näher verwandt zeigt als irgend einer der Nachfolger desselben, mit wenigen Ausnahmen nicht einmal hat zur Aufführung bringen können. Hierin eine Ungerechtigkeit des Schicksals zu sehen, lag dem kindlich-harmlosen Künstler fern; auch fiel es ihm nicht ein, seinem grossen Nebenbuhler den Vorderplatz zu missgönnen; denn wenn er sich auch als Jüngling und noch unter der Leitung Salieri's stehend, über Beethoven's künstlerische Gewaltsamkeiten missbilligend geäussert (S. 235), so wuchs doch seine Verehrung für diesen in dem Maasse, wie er sich selbst über die Aufgaben und Ziele seiner Kunst klarer wurde. Eine Art scheuer Bewunderung hinderte ihn, dem Meister persönlich näher zu treten; beim Ueberbringen des ihm gewidmeten Op. 10 traf er ihn nicht zu Hause, später sah er ihn nur noch einmal und zwar sterbend. Wie eng er sich ihm aber geistig verbunden fühlte, dürfen wir aus seinen auf dem eigenen Todtenbette gesprochenen Worten schliessen: „Beethoven ist nicht hier“, in Folge dessen die Seinigen sich veranlasst sahen, ihn neben Beethoven auf dem Währinger Friedhofe beerdigen zu lassen.

der Verleger mag die Menge der damals bereits veröffentlichten Erlkönig-Compositionen beigetragen haben. Gegenwärtig ist die Zahl derselben kaum mehr zu berechnen. W. Tappert nennt in der Berliner Musikzeitung „Echo“ (Jahrg. XXIV. Nr. 7.) die Autoren von nicht weniger als 39 in seinem Besitze befindlichen Compositionen der Ballade, hält sich jedoch für überzeugt, dass sein Verzeichniss noch keineswegs vollständig sei.

Schubert's Productionskraft war eine ganz beispiellose; trotz seiner kurzen Lebensdauer hat er auf allen Compositionsgebieten eine reiche Thätigkeit entfaltet, wenn auch nicht überall mit gleichem Erfolge. Bei seiner ausgesprochenen lyrischen Beanlagung vermochte er für die Oper den richtigen Ton nicht zu treffen, und seiner Kirchenmusik mangelt es, wie der seiner Vorgänger, mit einziger Ausnahme des Mozart'schen Requiem, an hinreichender Gedankentiefe und der nöthigen kirchlichen Stimmung, um sich von der weltlichen wesentlich zu unterscheiden. Dass es ihm aber keineswegs an Gedanken fehlte, um auch die grössten Formen auszufüllen, beweisen seine Instrumentalwerke, seine Symphonien, Streichquartette, die beiden Claviertrios und viele andere, in denen er an Reichthum, Adel und Anmuth der Erfindung mit Beethoven wetteifert. Auch die Volksthümlichkeit Beethoven's finden wir bei Schubert wieder; nur an Kraft der Ideen und Gedrungenheit der formalen Gestaltung steht er hinter ihm zurück: häufig führt ihn sein lyrischer Schwung zu sehr in die Breite, und im sorglosen Ausstreuen seiner Gaben vergisst er das richtige Maass. Besonders schwer wird es ihm, zum Schlusse zu kommen; dabei aber geht es uns mit ihm wie mit einem Freunde, der, selbst mit dem Thürgriff in der Hand, uns so geistvoll zu unterhalten weiss, dass wir sein Scheiden gern verzögert sehen. Aber nicht der unversiegbare Melodienstrom allein charakterisirt die „göttliche Länge" Schubert's — um einen Ausdruck R. Schumann's anzuwenden — denn ebenso unerschöpflich ist bei ihm die Fülle geistreicher contrapunktischer Einfälle und harmonischer Combinationen. Glauben wir, er habe seine Motive in thematischer Arbeit völlig erschöpft, so weiss er ihnen zu unserer Ueberraschung noch immer neue Wendungen zu geben, und hat er sich einmal so weit von der Haupttonart verirrt, dass kein Sterblicher mehr einen Ausweg sieht, so überspringt er die Kluft mit graciöser Leichtigkeit, als ob es von der Dominante zur Tonica ginge. Hätte sich bei ihm mit dieser glänzenden und vielseitigen Begabung die strenge künstlerische Zucht, unter welcher Mozart heranwuchs, oder die nimmer rastende Selbstkritik Beethoven's vereint, so würde er sicher nichts Geringeres erreicht haben als diese, und das Prädicat eines classischen Componisten im weitesten Sinne des Wortes beanspruchen können.

Nur in kleineren Formen bringt es Schubert zu jener Abgeschlossenheit und harmonischen Rundung, die vorhin als Merk-

mal der classischen Kunst bezeichnet wurde; so in den liebenswürdigen Clavierstücken „Momens musicales“, den Vorläufern des „Liedes ohne Worte“, so namentlich im Liede, wo überdies das Dichterwort seiner Phantasie als Wegweiser und Zügel gedient hat. Schubert's Lieder, in denen sich die ganze Fülle seines Talentes offenbart, tragen fast durchweg den Stempel der Classicität, denn wenn sie auch als eine Frucht der Romantik zu betrachten sind, so halten sie sich doch völlig frei von den Auswüchsen derselben. Hier endlich sehen wir die lyrische Poesie von der hinter ihr zurückgebliebenen Tonkunst eingeholt, sehen wir diese ihre Schuld gegen die ältere Schwester abtragen. In Schubert fand auch Goethe den ersten ihm ebenbürtigen musikalischen Genossen, durch dessen innige, ungesuchte Weisen seine Verse zu erhöhter Wirkung gelangten, und fast wörtlich kann man auf den Componisten anwenden, was W. Müller von dem Dichter sagt: „Das deutsche Volkslied fand in ihm seine höchste und feinste Veredelung; durch ihn, den echten deutschen Natursänger, trat das alte Volkslied, geläutert und verklärt durch die Kunst, wieder in das Leben ein.“[1])

Die Fruchtbarkeit Schubert's auf diesem Gebiete ist ge-

[1]) Es berührt uns fremdartig, ja schmerzlich, zu erfahren, dass Goethe selbst an Schubert's Compositionen seiner Gedichte keinen Geschmack fand; obwohl er vielfach Gelegenheit hatte, sie gut vortragen zu hören, so scheint er doch die ihm vertrauteren Compositionen J. F. Reichardt's und Zelter's vorgezogen zu haben, denn weder in seinen Schriften noch Tagebüchern ist Schubert's Name auch nur erwähnt. Dass ihm jedoch der „Erlkönig“, von der Sängerin Schröder-Devrient vorgetragen, noch in hohem Alter einen gewaltigen Eindruck gemacht hat, ist aus Alfr. von Wolzogen's Buch „Wilhelmine-Schröder-Devrient, ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas“ zu ersehen. „Wiewohl Goethe kein Freund durchcomponirter Lieder war“ heisst es dort „ergriff ihn doch der hochdramatische Vortrag so sehr, dass er das Haupt der Sängerin in beide Hände nahm und sie mit den Worten: „Haben Sie tausend Dank für diese grossartige künstlerische Leistung!“ auf die Stirn küsste und sodann fortfuhr: „Ich habe diese Composition früher einmal gehört, wo sie mir gar nicht zusagen wollte, aber so vorgetragen, gestaltet sich das Ganze zu einem sichtbaren Bilde.“ — Wie es scheint, waren die lyrischen Dichter jener Zeit im Allgemeinen von den Fortschritten der Musik wenig erbaut: erklärte sich doch Matthisson mit Beethoven's Composition seiner „Adelaide“ keineswegs einverstanden. Dieser hatte ihm überschwänglich verehrungsvoll geschrieben: „Mein grösster Wunsch ist befriedigt, wenn Ihnen die musikalische Composition Ihrer himmlischen „Adelaide“ nicht ganz missfällt“ u. s. w. Dagegen schreibt Matthisson bezüglich der „Adelaide“: „Mehrere Tonkünstler beseelten diese kleine lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte, nach meiner innigsten Ueberzeugung, gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten, als der geniale L. van Beethoven in Wien.“

radezu staunenerregend, und unter der Anzahl seiner Lieder wird sich schwerlich eines finden, welches das Genie seines Schöpfers verleugnete. Selbstredend sind nicht alle von gleichem Werth, da die Dichtungen, bei deren Auswahl Schubert nicht eben scrupulös verfuhr, seiner musikalischen Erfindung bald mehr, bald weniger zu Statten kamen. Als junger Schulgehilfe begnügte er sich in seinem Drange zum Componiren mit dem ersten besten, was ihm in die Hände fiel; die elegisch-sentimentale Naturbetrachtung eines Hölty, eines Matthisson war ihm zu jener Zeit der Inbegriff aller Poesie. Später, im Verkehr mit den Freunden von Schober, Vogl und dem Dichter Mayrhoffer verfeinerte sich sein Geschmack: er wandte sich mit Begeisterung der Goethe'schen Lyrik zu und in der Berührung mit ihr wuchs seine tondichterische Kraft. Einen ihm besonders sympathischen Dichter fand er ferner in Wilhelm Müller, dem er die Texte zu seinen schönsten Liedern verdankte, den Cyclen „Die schöne Müllerin" (1823) und „Die Winterreise" (1827). Sie vorzugsweise gewähren den vollen Einblick in die Geisteswerkstatt des Künstlers, in die Tiefen seines so reichen wie warmen Gemüthes; mit der Feinheit der Beobachtung und dem Verständniss für die mannichfaltigen Erscheinungen des Naturlebens zeigt sich in ihnen die Fähigkeit vereint, den verschiedenartigsten Regungen des Menschenherzens einen treu entsprechenden musikalischen Ausdruck zu geben. Bewundern wir auf der einen Seite den hochgebildeten Kunstverstand, der sich namentlich auch in der vom Geiste der Beethoven'schen Instrumentalmusik erfüllten Clavierbegleitung bewährt, so fesselt uns auf anderer Seite die Natürlichkeit und Ursprünglichkeit dieser Lieder, bei denen man wiederum an Goethe erinnert wird, der von den seinigen behauptete: „Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte; sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben da ihren Grund und Boden."

Was über die Entstehung der „Müllerlieder" berichtet wird, bestätigt das Gesagte und zeigt, wie unmittelbar und ungesucht sich die Inspiration bei unserm Sänger einstellte. „Eines Tages" erzählt Kreissle „besuchte Schubert den Privatsecretär des Grafen Szechenyi (späteren Hofcapellmeister) Randhartinger, mit welchem er in freundschaftlichem Verkehr stand. Kaum hatte er das Zimmer betreten, als der Secretär zum Grafen beschieden wurde. Während nun Schubert allein blieb, nahm er einen auf dem Schreibtisch liegenden Band Gedichte vor, von denen er das eine und andere durchlas; dann steckte er das Buch zu sich

und ging fort, ohne des Freundes Rückkehr abzuwarten. Dieser vermisste alsbald nach seiner Zurückkunft die Gedichtsammlung und begab sich am andern Tage zu Schubert um sie abzuholen. Franz entschuldigte seine eigenmächtige Handlung mit dem Interesse, welches ihm die Gedichte eingeflösst hätten, und zum Beweis, dass er das Buch nicht fruchtlos mit sich genommen habe, präsentirte er dem erstaunten Freunde die Composition der ersten Müllerlieder, die er zum Theil in der Nachtzeit vollendet hatte.“ Die Entstehung des „Ständchen“ aber schildert ein Augenzeuge, Franz Doppler, folgendermaassen: „Schubert befand sich eines Sonntags im Sommer 1826 mit mehreren Bekannten von Plötzleinsdorf aus auf dem Heimweg zur Stadt, als er auf dem Wege durch Währing seinen Freund Tieze in dem Gasthausgarten „Zum Biersack“ sitzen sah. Die Gesellschaft beschloss in Folge dessen, dort ebenfalls Rast zu machen. Tieze hatte ein Buch vor sich liegen, in welchem Schubert alsbald zu blättern begann. Plötzlich hielt er inne, und auf ein Gedicht zeigend äusserte er: „Mir fällt da eine schöne Melodie ein, hätte ich nur Notenpapier bei mir!“ Doppler zog nun auf der Rückseite eines Speisezettels die entsprechenden Linien, und inmitten eines durch Harfenisten, Kegelschieber und hin und her eilende Kellner verursachten echten Sonntagtumultes schrieb Schubert das reizende Liedchen auf.“

Keiner der späteren Liedercomponisten hat jene Verschmelzung des im höchsten Sinne Kunstschönen mit dem Volksthümlichen erreicht, welche wir in Schubert's Liedern bewundern, und wenn auch seinen bedeutendsten Nachfolgern auf diesem Gebiete, Mendelssohn, Schumann und Robert Franz, das Verdienst bleibt, die Gattung nach einer oder anderer Seite ausgebildet, und, was besonders die Declamation betrifft, vervollkommnet zu haben, so vermissen wir doch in diesen mehr der Reflexion entsprossenen norddeutschen Kunstgebilden die naive, beinahe instinctive Schaffensfreudigkeit des österreichischen Sängers. Nur einer — auch ein Norddeutscher — kann in dieser Hinsicht mit Schubert verglichen werden: Johann Carl Gottfried Löwe (1796—1869)[1], bekannt durch seine

[1] Seine Selbstbiographie ist 1870 von C. H. Bitter veröffentlicht. — Löwe studirte anfangs Theologie, bildete sich später in Halle unter Türk's Leitung zum Musiker aus und wurde 1820 als Cantor der Jakobskirche, im folgenden Jahr auch als städtischer Musikdirector in Stettin angestellt. In diesen Aemtern wirkte er mit unermüdlichem Eifer, bis ihn 1866 ein Schlaganfall traf,

Balladen, für welche Dichtungsart er den völlig entsprechenden, von Schubert noch vergeblich gesuchten Ausdruck gefunden hat. Es bedarf hier kaum der Erwähnung, dass der ursprünglich rein epische, erzählende Charakter der Ballade sich mit den Fortschritten der Lyrik ebenfalls veränderte, und dass sich ihr Darstellungskreis durch Aufnahme lyrischer Elemente beträchtlich erweiterte. Daneben wirkte auf ihre Entwickelung das durch Herder angeregte Studium der ausser-deutsehen, namentlich der englischen und schottischen Balladendichtung, und in der liebevollen Beschäftigung mit dieser lernte Bürger das Wesen und die Bedeutung der Volkspoesie klar erkennen, so dass er in seiner „Lenore“ für die deutschen Balladendichter ein Muster aufstellen konnte. Goethe, Schiller, Uhland thaten ein Uebriges, um die Componisten zur Anspannung auch ihrer Kräfte zu veranlassen, doch zeigte sich auch hier das in der Entwickelungsgeschichte des Liedes bemerkbar gewordene anfängliche Missverhältniss zwischen den Leistungen der Musiker und der Dichter. Der S. 91 genannte Zumsteeg, welcher die Reihe der modernen Balladen-Componisten eröffnet, ging dabei von richtigen Principien aus, sofern er den Erzählerton zu treffen und festzuhalten weiss, und den Einzelheiten des geschilderten Vorganges seine Musik gewissenhaft anpasst. In diesem Sinne sind seine Balladen den mehr im Charakter der Romanze und des Volksliedes gehaltenen Reichardt'schen und Zelter'schen überlegen, doch war sein musikalisches Ausdrucksvermögen ein zu bescheidenes, um den mit dem Auftreten Schubert's gesteigerten Anforderungen zu genügen. Löwe's Balladen dagegen vereinen mit der epischen Wahrheit Zumsteeg's die volle Bewegungsfreiheit der Musik, welcher Schubert gewissermaassen die Zunge gelöst hatte, nachdem sie zuvor nur schüchtern stammelnd der Poesie genaht war. Wie bei Schubert so findet auch bei Löwe die Singstimme im Clavier einen mächtigen Bundesgenossen, welcher jederzeit bereit ist, helfend einzugreifen, wo es die Situation erheischt. Bei alledem bleibt er stets maassvoll und natürlich, vergisst er nie seine Pflicht, dem Dichter zu dienen; und wenn er auch, im Streben nach allgemein verständlichem Ausdruck, hin und wieder trivial wird, so sind doch seine Balladen in ihrer classisch-objectiven Haltung,

in Folge dessen er in den Ruhestand trat und nach Kiel übersiedelte, wo er sein Leben beschloss. Seine epische Begabung hat er, ausser in seinen Balladen, noch in einer Anzahl Oratorien bewährt, die indessen jenen kleineren Tondichtungen an künstlerischer Bedeutung nicht gleich stehen.

dem überwuchernden Subjectivismus der späteren Romantiker gegenüber, von bleibendem Werth und durchaus geeignet, jüngeren Balladen-Componisten als Vorbilder zu dienen.

* *
*

Länger als die lyrische und epische Dichtung widerstand die dramatische den Einflüssen der Romantik. Wohl hatte Goethe mit seinem „Götz von Berlichingen“, Schiller mit seinen drei Erstlingsdramen dem sich auf Frankreich stützenden pseudo-classischen Geschmack den Krieg erklärt; welche Kämpfe aber standen noch bevor, zu einer Zeit, in welcher der genialste Fürst Deutschlands, wie wir I. 383 gesehen haben, die hohen Vorbilder jener Erneuerer des deutschen Theaters, die Dramen Shakespeare's, als „farces ridicules et dignes des sauvages du Canada“ bezeichnete, und den 1774 zuerst in Berlin aufgeführten „Götz“ eine „imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises“ nannte! Erregten doch selbst die Bestrebungen der Philologen, die deutschen Dichter des Mittelalters nach langem Schlummer wieder an's Tageslicht zu bringen, und in ihnen der Romantik ebenso reiche wie gesunde Nahrung zu bieten, das Missfallen des grossen Friedrich in solchem Grade, dass er dem Professor C. H. Myller, der ihm den ersten Band seiner Sammlung deutscher Gedichte aus dem 12. 13. und 14. Jahrhundert übersandt hatte, schreiben konnte: „Hochgelahrter, lieber Getreuer. Ihr urtheilt viel zu vortheilhaft von denen Gedichten aus dem 12. 13. und 14. Seculo, deren Druck ihr befördert habt und zur Bereicherung der deutschen Sprache so brauchbar haltet. Meiner Einsicht nach sind solche nicht einen Schuss Pulver werth und verdienen nicht aus dem Staube der Vergessenheit gerissen zu werden. In Meiner Büchersammlung wenigstens würde ich solch' elendes Zeug nicht dulden, sondern herausschmeissen. Das Mir davon eingesandte Exemplar mag dahero sein Schicksal in der dortigen grossen Bibliothek erwarten. Viel Nachfrage aber verspricht dasselbe nicht. Euer sonst gnädiger König Friedrich.“[1])

[1]) Wir sind es dem Andenken des Königs schuldig, uns hier noch einmal seiner Schrift „De la littérature allemande“ zu erinnern, welche beweist, dass eine geschmackvolle Entwickelung der deutschen Sprache ihm ernstlich am Herzen gelegen hat. Belobte er doch, fast gleichzeitig mit obigem Schreiben, einen Magister Heynatz in Frankfurt a. O. für dessen „Anweisung zur deutschen Sprache“ mit dem Zusatz „Was ist rühmlicher für einen Deutschen, als rein deutsch sprechen und schreiben?“

Die Oper schien einstweilen zu einem Bündniss mit der Romantik wenig geneigt. Erst vor kurzem hatte sie sich regenerirt, und die Gegner der sich überlebt habenden Classicität waren befriedigt, nachdem durch das französische und deutsche Singspiel der *Opera seria* ein Gegengewicht gegeben war; diese aber hatte, wie wir wissen, unter Gluck's Führung einen Reinigungsprocess durchgemacht, und war im Anfang unseres Jahrhunderts auf ihrem französisch-classischen Standpunkte durch Spontini derart befestigt, dass sie allem Stürmen und Drängen der Romantiker Trotz bieten zu können schien. In der That hatte die eigentliche Schule derselben ihre agitatorische Wirksamkeit bereits abgeschlossen, als die deutschen Operncomponisten des Vortheils inne wurden, der ihnen aus der Aneignung und Benutzung romantischer Ideen erwachsen musste; denn wer war mehr berufen, dem romantischen Triebe zum Uebersinnlichen auch auf der Bühne Ausdruck zu geben, als die Vertreter einer Kunst, die schon ihrem Wesen nach zur realen Welt einen Gegensatz bildet? Und wer war besser als sie in der Lage, die Ergebnisse der germanistischen Studien, durch deren Förderung sich die romantische Schule ein bleibendes Verdienst erworben, künstlerisch zu verwerthen, die Wunder-Erscheinungen der deutschen Sage, die mächtigen Gestalten der vaterländischen Vorzeit in idealer, zugleich aber lebensvoller Darstellung dem Volke zur Anschauung zu bringen? Anregungen solcher Art konnten auf die Länge nicht wirkungslos bleiben, und so sehen wir, noch geraume Zeit bevor sich in Frankreich die Cap. VIII beschriebene, mit Auber's „Stumme von Portici" beginnende Opern-Metamorphose vollzog, die deutsche Oper unter Führung von Spohr, Weber und Marschner eine neue Bahn beschreiten. Diese Meister wurden die Schöpfer der romantischen Oper, die sich hauptsächlich dadurch von der älteren unterscheidet, dass für sie die zuvor nur gelegentlich verwendeten Elemente des Wunderbaren und Dämonischen zum Mittelpunkt werden und dass sie ihre Stoffe vorzugsweise der vaterländischen Sage und Geschichte entnimmt.

Louis Spohr (geb. 5. April 1784 in Braunschweig, gest. 22. Oct. 1859 in Cassel) hat uns in seiner Selbstbiographie[1] ein Bild seiner edlen und liebenswerthen Persönlichkeit sowie seiner

[1]) Dieselbe erschien 1860 und 1861 in zwei Bänden (Cassel und Göttingen). Ebenfalls 1860 erschien eine Biographie Spohr's von seinem Schüler A. Malibran.

vielseitigen und idealen Wirksamkeit hinterlassen, dessen Treue kaum darunter leidet, dass den Autor, bei der Niederschrift in hohem Alter, bezüglich einzelner Daten sein Gedächtniss im Stich gelassen hat. Seine Knabenjahre brachte er im braunschweigischen Städchen Seesen am Harz zu, wo sich sein Vater 1786 als Arzt niedergelassen hatte. Da beide Eltern musikalisch waren, so konnte sich sein Talent frühzeitig entwickeln, besonders nachdem ein französischer Emigrant Namens Dufour, der sich in Seesen als Sprachlehrer aufhielt und fertig Violine spielte, ihn auf diesem Instrument zu unterrichten angefangen hatte. Als sich der Knabe in der Folge auch mit allerlei Compositions-Versuchen hervorwagte, beschloss man, ihn zu seiner weiteren Ausbildung nach Braunschweig zu senden, und hier machte er zunächst im Violinspiel unter Leitung des Concertmeisters Maucourt so bedeutende Fortschritte, dass er im Alter von fünfzehn Jahren (1799) zum Kammermusikus ernannt wurde. Auch während der folgenden Jahre widmete er sich vorwiegend dem Studium der Violine, und folgte sogar, auf Antrieb des Herzogs, dem damals gefeierten Violinisten Franz Eck auf einer Reise nach Russland, um sich im steten Verkehr mit demselben für die Virtuosenlaufbahn vorzubereiten. Diese trat er selbst im Jahre 1804 an, und fand schon jetzt, sowohl mit seinem Violinspiel wie auch mit seinen Compositionen für dies Instrument solchen Beifall, dass er von der Kritik des kunstsinnigen und kunstverständigen Leipzig mit Rode (S. 291) verglichen und den vorzüglichsten lebenden Geigern zur Seite gestellt wurde.

Von 1805 an, wo er als Concertmeister in Gotha angestellt wurde, verbrachte Spohr eine Reihe von Jahren in verhältnissmässiger Zurückgezogenheit und emsiger Arbeit. Nur gelegentlich trat er während dieser Zeit in die Oeffentlichkeit, meist im Verein mit seiner jungen Gattin Dorette geb. Scheidler, einer ausgezeichneten Virtuosin auf dem Clavier und der Harfe, bis er 1812 dem Drange folgte, in Wien, der damals noch unbestrittenen Hauptstadt der musikalischen Welt, wie er sie in seiner Selbstbiographie nennt, sein Talent der Feuerprobe zu unterwerfen. Diese fiel glänzend genug aus, da es ihm gelang, als Violinist über den von den Wienern mit Spannung erwarteten Rode den Sieg davon zu tragen; aber auch mit seinen Compositionen fand er so allgemeine Anerkennung, dass man ihn als Capellmeister des Theaters an der Wien anstellte, an welchem eben jetzt die besten Opernkräfte Deutschland's vereint, mithin für den Meister

die Bedingungen erfüllt waren, unter denen er sein höchstes künstlerisches Ziel, sich auch als Operncomponist auszuzeichnen, erreichen konnte. Hier, unter den günstigsten, in hohem Grade anregenden Verhältnissen war es, wo sein erstes grosses dramatisches Werk, der „Faust“ entstand, und mit ihm die romantische Oper in's Leben trat. Aeussere Umstände bewirkten, dass der „Faust“ nicht in Wien, sondern erst 1815 in Frankfurt zur ersten Aufführung gelangte; von hier aus fand er jedoch bald seinen Weg nach Wien sowie auf sämmtliche Bühnen Deutschland's, und überall feierte man den Schöpfer einer Oper, in welcher zum ersten Mal ein echt romantischer, vaterländischer Stoff durch eine Musik von ungeahntem Farbenreichthum und leidenschaftlichem Ausdruck, zugleich aber von classischer Formenschönheit dem Verständniss und der Empfindung in unmittelbare Nähe gerückt war.[1])

Der fernere Lebenslauf Spohr's, wie er ihn selbst in behaglicher Breite schildert, kann hier nur in seinen Hauptpunkten verfolgt werden. Zu diesen gehört der Wettkampf, den er im Winter 1816—17 in Italien mit Paganini bestand, ein Kampf, aus dem er wiederum unbesiegt hervorging; ferner die Erfolge, die sein Auftreten in Paris begleiteten, sowie in London, wo er, gestützt auf seine künstlerische Stellung wie auch auf seine glänzenden persönlichen Eigenschaften, es durchsetzte, dass die englische Aristokratie zum ersten Mal von ihrer Gewohnheit abwich, die bei ihren Festen mitwirkenden Künstler als nicht zur Gesellschaft gehörig zu betrachten; endlich seine vorübergehende Wirksamkeit als Capellmeister in Frankfurt a. M., welche seine schöpferische Kraft auf's neue anspornte — es entstand dort

[1]) Beim Erscheinen des Faust konnte die musikalische Welt zur Ueberzeugung gelangen, dass die romantische Kunst das Gemüth ungleich stärker zu erregen vermag als die classische, was Friedrich Niecks sehr richtig dadurch erklärt, dass die Romantik ein grösseres Gebiet der Ideen erschliesst. „Während die classische Kunst das Endliche, Fassbare zum Gegenstand hat, richtet sich die romantische auf das Unendliche, Unfassbare. Hieraus erklärt sich auch, weshalb die Musik die vorwiegend romantische unter den Künsten ist: sie deutet unverhältnissmässig viel mehr an, als sie darstellt.“ Ebenso dürfen wir, namentlich im Hinblick auf die S. 256 hervorgehobene Doppelstellung Beethoven's, dem oben genannten Autor beipflichten, wenn er hinzusetzt: „dies gilt freilich nur von einem Theil der romantischen Kunst, welche sich überhaupt von der classischen keineswegs streng absondert. Chamäleonartig verändert sie die Farbe, je nach ihrem Material, ihrer Behandlung, ihrem nationalen Ursprung. Mehr als ein Dichter, Maler und Musiker dürfen mit ebenso vielem Rechte das Prädicat „classisch“ wie „romantisch“ beanspruchen.“ (Vgl. „Diary of a musician“, *Musical Record*, November 1878).

u. a. seine zweite grosse Oper „Zemire und Azor“, die nicht weniger günstig aufgenommen wurde als der „Faust“ — und seine Uebersiedelung nach Cassel, wo er von 1822 bis zu seinem Tode als Hofcapellmeister wirkte. Hier hatte Spohr Gelegenheit, sich als Künstler wie als Mensch allseitig zu bewähren. Eine lange Reihe von Meisterwerken auf allen Gebieten der Vocal- und Instrumentalmusik, unter den letzteren sogar eine sehr bemerkenswerthe Claviersonate, zeugen von seiner ausserordentlichen Productionskraft, auf deren Höhe er in der Oper „Jessonda“ (1823), in der Symphonie „Die Weihe der Töne“, dem Oratorium „Die letzten Dinge“ und den Violinconcerten Nr. 7—9 erscheint. Dabei waltete er seines Amtes mit unerschütterlicher Treue, und wirkte überdies als Lehrer mit ausserordentlichem Erfolge. Er wurde das Haupt einer Violinschule, wie sie Deutschland seit Franz Benda (S. 112) nicht besessen, und zu Hunderten zählen die Schüler, die er, selbst noch als Greis, durch Rath und Beispiel in ihrem Studium gefördert hat.[1])

Während Spohr's Ansehen in der Kunstwelt von Jahr zu Jahr wuchs und er in Deutschland eine ihm von keinem seiner Collegen missgönnte Herrscherstellung einnahm, derart, dass man keine musikalische Streitfrage, kein Preisausschreiben ohne seinen Rath erledigen, kein Musikfest ohne seine Mitwirkung feiern zu können glaubte, musste der vortreffliche Künstler von Seiten seines Landesherrn die schwersten Anfechtungen erleiden. In seinem ebenso kleinlichen wie bösartigen Despotismus nahm der Kurfürst jede Gelegenheit wahr, seinen berühmten und allbeliebten Capellmeister zu chicaniren und ihn mit Hilfe willfähriger Behörden selbst in seinen materiellen Verhältnissen zu schädigen.[2]) Aber alle diese Widerwärtigkeiten vermochten nicht, das schöne Gleichgewicht seines Gemüths zu stören, die Harmonie

[1]) A. Malibran macht in seiner Biographie deren nicht weniger als 187 namhaft, unter denen sich Moritz Hauptmann als Componist und Theoretiker, Hubert Ries (Berlin), Ferdinand David (Leipzig), August Kömpel (Weimar) dagegen um die Erhaltung der violinistischen Traditionen des Meisters besonders verdient gemacht haben.

[2]) Als Spohr im Sommer 1851 von einer Erholungsreise zurückkehrte, nachdem seine Gesundheit im vorangegangenen Winter durch einen Fall auf dem Glatteise ernstlich gelitten hatte, dictirte ihm der Kurfürst eine Geldstrafe von 550 Thalern „weil er seinen Urlaub zwar rechtmässig, aber ohne besondere Erlaubniss seines Herrn angetreten habe“, und obwohl das Obergericht wie auch das Ober-Appellationsgericht entschieden, dass das Recht auf seiner Seite sei, wurde er doch in letzter Instanz zur Zahlung der Strafsumme verurtheilt.

seines ganzen Wesens anders als vorübergehend zu trüben. Selbst als ihn der harte Schlag traf, gegen seinen Wunsch und im Gefühl geistiger wie körperlicher Rüstigkeit, in den Ruhestand versetzt zu werden, — noch gar mit contractwidriger Verkürzung seines Gehalts! — fügte er sich ohne Bitterkeit in sein Schicksal und suchte demselben möglichst günstige Seiten abzugewinnen.

Mit der sonnenhellen Geistes- und Gemüthsklarheit des Menschen Spohr steht seine Musik einigermaassen in Widerspruch; denn wenn wir an dieser vorhin eine classische Formenschönheit rühmen durften, so ist sie doch ihrem Inhalte nach nichts weniger als classisch, vielmehr mit ihrer Unruhe und ihrer consequent festgehaltenen träumerisch-melancholischen Färbung der Ausdruck eines durch und durch romantischen Empfindens. Der rastlose Wechsel der Harmonien und das Vorherrschen der Chromatik, in welcher Spohr förmlich schwelgt, thun ein Uebriges, um seinen Tonbildern einen weichlichen, verschwommenen Charakter zu geben und sie in einer Art Hell-Dunkel erscheinen zu lassen, welches ihre Wirkung beeinträchtigt, dies namentlich auf dem Theater, wo die Musik deutlicher Striche und scharfer Contouren am wenigsten entrathen kann. „Eine elegische Seele“ nennt Lobe den Meister in seinen „Consonanzen und Dissonanzen“ (S. 387). „Nicht dass ihr Feuer, Kraft und Majestät abgingen; wenn das Object sie in diese Gebiete ruft, so folgt sie; aber sie findet nicht ihren Genuss dort, sucht sich der Aufträge — vielleicht zu bald — zu entledigen und eilt zurück in ihre geliebten Regionen.“ So zeigt sich der in seiner praktischen Thätigkeit so vielseitige und energische Künstler als Componist auffallend einseitig, weshalb auch der Erfolg seiner Musik nur von verhältnissmässig kurzer Dauer gewesen ist, und er es erleben musste, von einer jüngeren Generation überflügelt zu werden.[1]) Von vornherein war der exclusive Charakter der Spohr'schen Musik ihrer Verbreitung

[1]) Am wenigsten lebensfähig hat sich Spohr's Vocalmusik erwiesen, die übrigens so stark vom Instrumentalen beeinflusst ist, dass sie ihren Pflichten gegen die Dichtung nur selten genügt. „Spohr hatte sich“ wie R. Wagner (ges. Schriften X. S. 9.) scharf aber richtig urtheilt „als Violin-Virtuos ein gefälliges Genre in der „Polacca“, und hierzu eine gewisse Passagen-Elégance ausgebildet, mit denen er nun auch in der Oper glücklich zu bestehen hoffen mochte. Wirklich singt auch in „Jessonda“ fast Alles „à la Polacca“, und, wenn der brahmanische Oberpriester sich dessen enthält, so stürzt doch sein Zögling, beim ersten Abfall vom indischen Aberglauben, in dieses Welterlösungs-Motiv, — was sich namentlich bei seinem muthigen Abgange im zweiten Akt, unter dem Nachspiele seiner Arie, fast zu freundlich ausnimmt.“

im Auslande hinderlich, bei den romanischen Nationen wenigstens fand sie kein Verständniss. Während die Musik seiner universaler, wiewohl ebenso deutsch empfindenden Kunstgenossen Beethoven, Weber und Mendelssohn in Frankreich wie in Italien begeisterte Aufnahme gefunden hat, ja sogar populär geworden ist, sind Spohr's Werke dort stets ein „Buch mit sieben Siegeln" geblieben, und noch heute beurtheilt man sie in ähnlich kühler und verständnissloser Weise, wie im Jahre 1820 ein Kritiker des Pariser „Courier des spectacles", welcher bei Spohr's Anwesenheit von seinen Compositionen schrieb: „C'est une espèce de pacotille (zurückgesetzte Waare) d'harmonie et d'enharmonie germaniques, que Monsieur Spohr apporte, en contrebande, de je ne sais quelle contrée d'Allemagne" und mit den wohlgemeinten Worten schliesst „S'il reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût et retourner ensuite, former celui des bons Allemands."

Wir Deutschen fühlen anders bei der Erinnerung an den Meister, der mit Muth und hohem Idealismus die deutsche Kunst, in einer für ihre selbständige nationale Entwickelung noch immer kritischen Zeit, auf den richtigen Weg geführt und vor Schaden bewahrt hat; und wie klar wir auch heute die Schranken seines Talentes erkennen, wie altmodisch uns auch seine Musik theilweise anmuthet, so werden wir doch mitempfinden, was R. Wagner bei der Kunde von seinem Hinscheiden aussprach: „Der ganzen musikalischen Welt lasse ich es zu ermessen, welch' reiche Kraft, welch' edle Productivität mit des Meisters Hingang aus dem Leben schied. Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener edeln, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozart's unmittelbar beleuchtet wurde, die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und gegen alle Stürme und Winde des Lebens auf keuschem Heerde bewahrten. Dies schöne Amt erhielt den Menschen rein und edel, und wenn es gilt, mit Einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unerlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; der Haft seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung spross aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit: was ihm durchaus unverständlich blieb, liess er als ihm fremd abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen. Dies war seine oft ihm nach-

gesagte Kälte und Schroffheit; was ihm verständlich wurde (und ein tiefes feines Gefühl für jede Schönheit war wohl dem Schöpfer der „Jessonda“ zuzutrauen), das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er Eines in ihm erkannte; Ernst, Ernst meinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das noch im hohen Alter ihn an das neue Kunststreben knüpfte: er konnte ihm fremd werden, nie aber feind. Ehre unserem Spohr: Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele!“ [1])

Der nächste bedeutende Vertreter der romantischen Oper, Carl Maria (Friedrich Ernst) von Weber,[2]) geb. 18. Dec. 1786 in Eutin (Holstein), gest. 5. Juni 1826 in London, überragt seinen Vorgänger zwar keineswegs an specifisch musikalischer Begabung, wohl aber an Universalität des künstlerischen Naturells so weit, dass, wenn jener sogar in seinem Vaterlande schon fast vergessen ist, seine Musik noch heute und allerorten die mächtigste Wirkung ausübt. Weber's Jugenderlebnisse waren der Entwickelung seiner musikalischen Anlagen nichts weniger als günstig. Sein Vater, ehemaliger Offizier, war ein passionirter Theaterfreund und übernahm von 1787 an die Leitung verschiedener Bühnen, ohne jedoch die dazu nöthigen Fähigkeiten zu besitzen. In Folge dessen wechselte er, zum Nachtheil der Erziehung seiner Kinder, häufig den Wohnort, und erst 1796, nachdem er sich für längere Zeit von seiner Schauspielergesellschaft getrennt und in Hildburghausen niedergelassen hatte, konnte für Carl Maria ein systematisches Musikstudium beginnen und zwar unter Aufsicht des dortigen Organisten Heuschkel, dem Weber, wie er selbst in einer autobiographischen Skizze ausgesprochen hat „den wahren, festen Grund zur kräftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart und zu gleicher Ausbildung beider Hände auf dem Clavier“ verdankte. Auch in der Composition fing er um diese Zeit an, sich zu versuchen, als ein abermaliger Wohnungswechsel — der Vater hatte die Direction des Theaters in Salzburg übernommen — den Unterricht unterbrach. Mit dieser Ortsveränderung konnte der Knabe allerdings zufrieden sein, denn in Salzburg nahm sich Michael Haydn (S. 268) seiner an, und unter den Augen dieses Meisters machte

[1]) R. Wagner. Ges. Schriften V. S. 135.

[2]) Biographie: „C. M. von Weber, ein Lebensbild“ von Max Maria von Weber, dem Sohne des Componisten. (3 Bände, Leipzig 1864). Fr. Wilh. Jähns „C. M. von Weber in seinen Werken“, chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Werke. (Berlin, 1871) und „C. M. von Weber, eine Lebensskizze.“ (Leipzig, 1873).

er so gute Fortschritte in der Composition, dass er sich schon 1798 mit einem Erstlingsopus „Sechs Fughetten“ ohne Scheu vor die Oeffentlichkeit wagen konnte.

Der im selben Jahre erfolgte Tod seiner Mutter wäre für Weber verhängnissvoll geworden, wenn nicht eine Schwester seines Vaters mit mütterlicher Sorgfalt seine fernere Erziehung geleitet und so die nachtheiligen Folgen abgewendet hätte, die beim ausschliesslichen Verkehr mit dem launenhaften und unstäten Vater für die Gemüths- und Charakter-Entwickelung des Sohnes unausbleiblich gewesen wären. Freilich hinderte das auch jetzt fortgesetzte zerstreuende Wanderleben ihn noch längere Zeit, seine Kräfte in erwünschter Weise zu concentriren. Von den verschiedenen Städten, welche die Familie während der nächsten Jahre bewohnte, seien hier nur Freiberg in Sachsen und Wien genannt. Die Uebersiedelung nach ersterer Stadt war durch Weber's Wunsch angeregt, die kurz zuvor durch Sennefelder entdeckte Kunst des Lithographirens zu erlernen und sie zur Vervielfältigung seiner Compositionen zu verwerthen, ein Plan, der indessen nach Jahresfrist wieder aufgegeben wurde; nach Wien aber zog ihn die Neigung, sich in der dramatischen Composition zu vervollkommnen, wozu ihm der Verkehr mit M. Haydn in Salzburg keine Gelegenheit gegeben hatte. In der Hauptstadt angelangt (1803), sah sich Weber zwar in seiner Hoffnung, J. Haydn's Schüler zu werden, getäuscht, doch fand er dafür im Abt Vogler (S. 274) einen Lehrer, wie er ihn sich gewünscht hatte, denn keiner verstand es besser, den nach einem Bühnenerfolge dürstenden Jüngling mit den Geheimnissen des musikalisch-dramatischen Effekts vertraut zu machen, als der an praktischen Erfahrungen reiche und namentlich in der Kunst der Tonmalerei bewanderte Componist. Zugleich aber war derselbe wohl darauf bedacht, den Schüler vor Verflachung zu bewahren; Weber selbst sagt von seiner damaligen Lehrzeit: „Auf Vogler's Rath gab ich, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten grösserer Dinge auf und widmete mich beinahe zwei Jahre dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke grosser Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederten, und ich in einzelnen Studien zu erreichen und mir klar zu machen suchte.“[1])

[1]) M. M. von Weber macht in seiner Biographie (I. S. 84) bezüglich der obigen Angabe auf einen Gedächtnissfehler seines Vaters aufmerksam: Dieser kam 1803 im October nach Wien und traf schon 1804 anfangs November in Breslau ein, war mithin nur wenig länger als ein Jahr unter Vogler's Leitung.

Durch Vogler's Vermittelung erhielt Weber schon im folgenden Jahre die Capellmeisterstelle am Breslauer Stadttheater, doch blieb er daselbst nur bis 1806, wo ihn der Prinz Eugen von Würtemberg als Musik-Intendanten nach Carlsruhe (bei Oppeln in Schlesien) berief. Auch hier war sein Aufenthalt nur von kurzer Dauer, denn der schon im nächsten Jahre ausbrechende Krieg nöthigte den Prinzen, seine Capelle aufzulösen. Zwar fand der jugendliche Meister, vom Prinzen warm empfohlen, sofort eine Anstellung in Stuttgart als Privatsekretär des Prinzen Ludwig und Musiklehrer von dessen Töchtern, doch war dieser Wirkungskreis wenig nach seinem Geschmack, und schliesslich musste er ihn gar in schimpflicher Weise verlassen, nachdem er 1810 durch den Leichtsinn seines Vaters in eine Lage gebracht war, welche die Ausweisung beider aus Würtemberg zur Folge hatte.[1]) Inzwischen hatte er seine erste grössere Oper „Silvana" vollendet — mit Benutzung des Textes einer bereits in Freiberg entstandenen und dort ohne Erfolg unter dem Titel „Das Waldmädchen" aufgeführten Jugendarbeit — und der Beifall, den dieselbe bei ihrer ersten Aufführung in Frankfurt a. M. fand, hob seinen, in Folge der Stuttgarter Erlebnisse gesunkenen Muth. Dieser Beifall jedoch, wie auch die günstige Aufnahme der mittlerweile von ihm veröffentlichten Clavier-Compositionen hinderten ihn nicht, die Mängel seiner musikalischen Bildung zu erkennen und peinlich zu empfinden: in Darmstadt angelangt, begab er sich noch einmal in die Schule des eben jetzt von Wien dorthin berufenen Abtes Vogler, und im anregenden Verkehr mit gleichgesinnten Kunstgenossen, darunter der ebenfalls zu Vogler's Schülerkreis gehörige Meyerbeer, strebte er,

[1]) Der Vater, durch dessen Sorglosigkeit, namentlich in Geldsachen, unser Künstler bereits in Breslau in mancherlei Verlegenheiten gerathen war, hatte eine Summe, welche sein Sohn im Auftrage des Prinzen an dessen Rendanten absenden sollte, zum Theil für sich verbraucht. In seiner Noth entlieh Weber die fehlende Summe durch Vermittelung eines Dritten, ohne zu wissen, dass dieser dem Gläubiger dafür die Befreiung seines Sohnes vom Militärdienst versprochen hatte. Da nun diese Zusage unerfüllt blieb, und Weber den Rückzahlungstermin nicht einhalten konnte, so kam der Fall zur Anzeige, in Folge dessen Vater und Sohn gefänglich eingezogen wurden und froh sein mussten, nach kurzer Haft über die Grenze gebracht zu werden. Bedenkt man, wie sehr die Entwickelung des Knaben und Jünglings durch das Beispiel eines solchen Vaters gefährdet war, und erinnert man sich dann, dass der Meister in seinem weiteren Lebenslaufe als Künstler, als Beamter, als Familienvater die strengste Pflichttreue bewährt hat, so wird man seinem Charakter rückhaltlose Bewunderung zollen.

die letzten Lücken seines künstlerischen Wissens und Könnens auszufüllen. In seiner, um diese Zeit entstandenen einaktigen Oper „Abu Hassan“ (aufgeführt in München 1811), sehen wir ihn in der That seinem Ziele schon um einen beträchtlichen Schritt näher gerückt.

Als gereiften Künstler finden wir Weber 1813 in Prag wieder, wohin er zur Leitung der Oper des landesständischen Theaters berufen war. In seinem ganzen Auftreten als Musiker wie als Mensch bekundet er von jetzt an einen, gegen seine frühere Leichtlebigkeit vortheilhaft abstechenden Ernst, der zum Theil wohl als heilsame Wirkung der in Stuttgart gemachten Erfahrungen zu betrachten ist. Nicht genug, dass er der in ihrem Repertoire unaufhörlich wechselnden Opernbühne seine ganze Kraft als Dirigent widmet, auch als Schriftsteller dient er seiner Kunst, indem er jedesmal vor der ersten Aufführung bedeutender, dem Publicum noch unbekannter Werke das Verständniss derselben durch orientirende Zeitungsartikel zu vermitteln sucht. In dieser vor ihm noch von keinem Componisten entfalteten Doppel-Thätigkeit zeigt sich Weber als ein durchaus moderner Künstler, als erster in der, bis in die neueste Zeit sich fortsetzenden Reihe hervorragender Musiker, die sich zugleich als Schriftsteller ausgezeichnet haben. Und noch eine andere Seite seines Naturells tritt jetzt mit Entschiedenheit hervor: ein echter, warmer Patriotismus, der nicht nur seinem menschlichen Empfinden, sondern auch seinem künstlerischen Schaffen eine bestimmte Richtung giebt. Die 1814 entstandenen Compositionen der Lieder aus Körner's „Leier und Schwert“ sind der Ausdruck der Begeisterung, welche die Freiheitskriege bei ihm entzündet hatten, und die nur um so stärker in ihm glühte, als er in Prag keinerlei Nahrung für sie fand. Begreiflich also, dass er sich nach einem Wirkungskreis in Deutschland sehnte, und dafür in erster Reihe Berlin in's Auge fasste, nachdem dort seine patriotischen Gesänge, besonders „Lützow's wilde Jagd“, bei einer Aufführung im Opernhause unter seiner Leitung mit Enthusiasmus aufgenommen waren; begreiflich auch, dass er, als seine Bewerbung um die Capellmeisterstelle an der Berliner Oper, ungeachtet der Fürsprache des ihm wohlgesinnten Intendanten, Grafen Brühl, erfolglos geblieben war, der 1817 ergangenen Aufforderung, in Dresden eine deutsche Oper in's Leben zu rufen und zu leiten, bereitwillig Folge leistete.

Mit Freuden begrüsste Weber die deutsche Erde, doch musste er bald erfahren, dass die sächsische Hauptstadt keines-

wegs der geeignete Boden war, um seinem künstlerischen und nationalen Empfinden zu genügen. Seit dem Bündniss mit Napoleon und dem für Sachsen unglücklichen Ausgang des Krieges stand die Mehrzahl der Bevölkerung der deutschen Sache kühl gegenüber, und anstatt sich den veränderten Zuständen anzubequemen, zog man es vor, in der Erinnerung an den einstigen Glanz des engeren Vaterlandes Trost für das erlittene Missgeschick zu suchen. Auch die musikalischen Traditionen des 18. Jahrhunderts suchte man zu erhalten, durch eine italienische Oper, deren Leistungen unter dem seit 1811 mit ihrer Leitung betrauten Capellmeister Morlacchi[1]) eine bemerkenswerthe Höhe erreicht hatten. Bei den Reibungen, die unter diesen Umständen zwischen den Italienern und Weber, als dem Vertreter der deutschen Kunst, unvermeidlich waren, bewährte sich wiederum unseres Meisters Charakter, in welchem Sanftmuth, Klugheit und männliche Festigkeit im schönsten Gleichgewicht bei einander wohnten. „Ich will ja nichts als was mir angeboten worden und ich angenommen habe" schrieb er gelegentlich eines Rangstreites mit dem italienischen Collegen „aber daran kann ich nichts abhandeln lassen, und am allerwenigsten unter Herrn Morlacchi stehen. Deutsche und italienische Kunst sollen gleiche Vorrechte haben, erheben über ihn will ich mich ebensowenig. Die Welt wird wohl entscheiden, wer der erste ist." Weit entfernt, sich durch die Schattenseiten seiner Stellung entmuthigen zu lassen, spannte Weber vielmehr alle seine Kräfte an, um der deutschen Oper in Dresden volles Heimathrecht zu erringen;[2]) auch blieb er dem schon in Prag befolgten Grundsatze treu, seine künstlerischen Anschauungen und Ueberzeu-

[1]) Francesco Morlacchi aus Perugia (1784—1841) erhielt seine Ausbildung durch Zingarelli in Neapel und Mattei in Bologna, und gelangte, nachdem er 1807 mit der Operette „Il poeta in campagna" in Florenz erfolgreich debutirt hatte, durch eine Reihe von Opern und Kirchencompositionen (unter letzteren ein 16stimmiges *Miserere*) zu solchem Rufe, dass er 1811 auf Lebenszeit in Dresden engagirt wurde. Er starb in Innsbruck auf einer Reise nach Pisa, die er zur Herstellung seiner geschwächten Gesundheit unternommen hatte.

[2]) Bis zu Weber's Ankunft war, wie C. F. Glasenapp (Bayreuther Blätter, Jahrg. VIII. S. 203) berichtet, das Deutschthum auf der Dresdener Opernbühne so verpönt, dass, als Weigl's Oper „Die Schweizerfamilie" aufgeführt werden sollte, sie es sich zuvor gefallen lassen musste, italienisch umgedichtet zu werden, was beiläufig erwähnt, durch den als Philologen damals hochangesehenen Adolf Wagner, einen Oheim Richard Wagner's, geschah. Erst unter Weber fand die erste Aufführung dieses Werkes in deutscher Sprache statt, und unter ihm gingen auch die Opern Mozart's, die man bis dahin nur in italienischer Sprache gehört hatte, allmählich in den Bereich der deutschen Oper über.

gungen öffentlich durch die Presse zum Ausdruck zu bringen, wenn er damit auch anfangs bei seinen neuen Mitbürgern nur Undank erntete und wegen seiner „Anmaassung" von ihnen bekrittelt wurde — ein Vorwurf, den wohl kein Künstler weniger verdient hat, als Weber, wie denn beispielsweise die Thatsache, dass er während seiner dreijährigen Amtsführung in Prag nicht eine einzige seiner Opern zur Aufführung gebracht, die Widersacher des Meisters von seiner selbstlosen Bescheidenheit hätte überzeugen können. Als Componist beobachtete er in Dresden dieselbe Zurückhaltung wie in Prag, schuf dafür aber um so eifriger in der Stille, gehoben durch das langersehnte Glück einer eigenen Häuslichkeit, nachdem er sich Ende 1817 mit der Sängerin Caroline Brandt, die bereits in Frankfurt als erste Darstellerin der „Silvana" sein Herz gewonnen, vermählt hatte.

Mittlerweile war es Weber geglückt, einen seiner musikalischen Richtung entsprechenden und dramatisch wirksamen Operntext zu finden: die, erst „Der Probeschuss", dann „Die Jägerbraut", endlich „Der Freischütz" betitelte Bearbeitung einer Geschichte aus dem Apel'schen „Gespensterbuch".[1]) Die Musik dazu entstand in Hosterwitz bei Dresden, wo der Meister die Sommermonate zuzubringen pflegte, um seine Gesundheit zu stärken, da sich schon jetzt die Vorboten der Krankheit (Lungenschwindsucht) zeigten, die ihn wenige Jahre später dahinraffen sollte. Im Mai 1820 war, nach häufigen längeren Unterbrechungen durch Dienstgeschäfte, die Arbeit vollendet, und am 18. Juni des folgenden Jahres ging der „Freischütz" zum erstenmal über die Bretter — freilich, bezeichnend genug, nicht in Dresden, da sich Weber, durch die hier gemachten trüben Erfahrungen belehrt, beizeiten nach einem ihm günstigeren Boden umgethan, und diesen in Berlin gefunden hatte. Im Hinblick auf die „deutscheste" Stadt Deutschlands war der Freischütz geschrieben: ihr musste auch die Ehre zutheil werden, der ersten wahrhaft deutsch-volksthümlichen Oper das Geleite in die Oeffentlichkeit zu geben. Der Jubel des Berliner Publicums bei der ersten Aufführung des „Freischütz" — beiläufig erwähnt, zugleich die erste Opernvorstellung in dem von Schinkel neuerbauten kgl. Schauspielhause — war um so grösser, als, wie wir gesehen haben, die Majorität desselben sich durch die Berufung

[1]) Von dem Verhältniss der Operndichtung (von Friedrich Kind) zu Apel's gleichnamiger Novelle handeln Ambros' „Bunte Blätter" S. 1. („der Originalstoff zu Weber's Freischütz") sowie „Bunte Blätter, neue Folge" S. 93 („der erste Keim des Freischütz-Textes").

des kurz zuvor zum Generalmusikdirector ernannten Spontini (S. 302) in ihrem patriotischen Empfinden verletzt fühlte, und in dem Erfolge des deutschen Meisters zugleich einen Sieg der nationalen Idee erblickte. Welches Kunstwerk aber konnte diese Idee, dem feierlichen, nicht selten gespreizten Pathos der französischen Musiktragödie gegenüber, schärfer ausgeprägt zeigen, als der Freischütz mit seinen deutsch-innigen, im besten Sinne populären, vom Herzen zum Herzen dringenden Weisen? Noch nie zuvor hatte der im deutschen Volksgemüthe wurzelnde, durch die deutsche Dichtkunst mächtig angefachte romantische Drang in Tönen Ausdruck gefunden, welche, wie diese, das Geheimleben der Natur, die Stille des Waldes, das Eingreifen dämonischer Mächte in das Schicksal des Menschen und seine Erlösung durch aufopferungsvolle Liebe, durch das ewig Weibliche, mit hinreissender Ueberzeugungskraft schilderten. Im „Freischütz" hat Weber seiner Nation ein Kunstwerk geschaffen, das recht eigentlich der deutschen Volksseele entsprossen ist und deshalb auch zu einer Popularität gelangen konnte, welche noch kein deutscher Componist erreicht hatte, selbst Mozart nicht, wie weit auch dessen Opern, vom musikalischen Standpunkt aus beurtheilt, den „Freischütz" überragen.

Für die Geschichte der Musik ist der „Freischütz" auch deshalb von Bedeutung, weil hier zum ersten Mal ein bestimmtes, der Handlung entsprechendes musikalisches Colorit im ganzen Verlaufe des Werkes festgehalten ist. „Vom Colorit der Oper" bemerkt ein neuerer Schriftsteller sehr richtig „ist erst seit dem Auftreten der Romantiker die Rede. Die Classiker haben es nur bis zur örtlichen oder zeitlichen Charakterisirung einzelner Musikstücke, niemals einer ganzen Oper gebracht — man erinnere sich der Scythenchöre in Gluck's Taurischer Iphigenie, der türkischen Musik in Mozart's „Entführung" und in Beethoven's „Ruinen von Athen". Don Juan, Figaro und Fidelio spielen in Spanien, ersterer im 16., die beiden letzteren etwa im 18. Jahrhundert; in diesen drei Opern aber existirt keine Nummer, keine Note, aus der man auf Zeit und Ort der Handlung schliessen könnte. Die handelnden Menschen sind eben ideale Menschen von Nirgendwo und Nirgendwann, weder Spanier, noch Italiener, noch Deutsche."[1]) Im „Freischütz" dagegen ist die Verwendung

[1]) Vgl. „Neue Zeitschrift für Musik" Jahrg. 50. No. 25. „Das Colorit in der Oper", Studie von DAS (Dr. Adolf Schubring in Dessau). Eine vom Autor vergessene Ausnahme bildet der Tanz im dritten Akt des „Figaro", welcher so

des Localcolorits eine planmässige und consequente, und nicht minder in Weber's Musik zu P. A. Wolff's Schauspiel „Preciosa“, welche, obwohl nach dem „Freischütz“ geschrieben, doch einige Monate vor diesem, ebenfalls in Berlin zur Aufführung kam, und durch den grossen Beifall, den sie fand, den Erfolg des „Freischütz“ vorbereiten half. Der Wunsch, nach dieser Richtung hin seine Kraft auf erweitertem Gebiete zu bewähren, mag Weber mit bestimmt haben, den Text der „Euryanthe“ zu wählen, als er bald darauf vom Opernunternehmer Barbaja (S. 315) aufgefordert wurde, eine grosse Oper für Wien zu schreiben. Die neue ihm gestellte Aufgabe musste ihn übrigens um so mehr reizen, als der „Freischütz“ von vielen Opernfreunden nicht als vollwichtige Oper anerkannt, sondern nur als Singspiel angesehen wurde und von tonangebenden Männern unbarmherzig verurtheilt war, so von Spontini, dessen Ansicht wir bereits kennen gelernt haben (S. 305. Anm.), von Tieck, der die Musik zum „Freischütz“ das „unmusikalischste Getöse“ genannt hat, „das je über die Bühne getobt sei“, von Platen, der in Weber's volksthümlichster Schöpfung nichts als eine „Freischützcascadenfeuerwerksmaschinerie“ erblickte.

Voller Hoffnung, mit der „Euryanthe“ seine Gegner zum Schweigen zu bringen, trat der Meister die Reise nach Wien an, hier aber sollte er gründlich enttäuscht werden. Denn indem er es unternommen, durch seine Kunst einer Dichtung Leben einzuhauchen, deren Bühnen-Wirksamkeit mehr als zweifelhaft war, hatte er sowohl seine Kraft als auch überhaupt die der Musik überschätzt. Uneingedenk des warnenden Beispiels so mancher seiner Vorgänger, die durch eine dichterische Mesalliance um den Lohn ihrer Bemühungen betrogen waren, hatte Weber an die Composition dieser Text-Fehlgeburt seine ganze Kraft gewendet, in dem festen Willen, sich selbst zu übertreffen, vor Allem die Musik mit der Handlung, den Ton mit dem Worte inniger zu verbinden, als es bis dahin in der Oper der Fall gewesen. Dass er diese seine schwierige Aufgabe in vollem Umfange gelöst hat, gereicht ihm zu hoher Ehre, und wurde auch von der Elite-Zuhörerschaft, welche der ersten Vorstellung der „Euryanthe“ (1823) sowie der folgenden, noch vom Componisten geleiteten

bestimmt an die noch jetzt in Andalusien übliche Melodie des Fandango erinnert, dass man nicht zweifeln kann, dieselbe sei damals in Wien bekannt gewesen. (S. Jahn „Mozart“ IV. S. 235.)

beiwohnte, durch warmen Beifall anerkannt.[1] Bei den späteren Aufführungen aber nahm die Theilnahme des Publicums so sichtlich ab, dass das Werk bald vom Repertoire verschwinden musste, und nicht besser erging es der „Euryanthe" in den übrigen Städten Deutschlands, wo sie entweder geringen oder gar keinen Erfolg hatte — ein Schicksal, an welchem auch die Nachwelt, mit aller Verehrung für den Componisten, nichts hat ändern können.

Durch den Misserfolg der „Euryanthe" tief entmuthigt, kehrte Weber nach Dresden zurück. Selbst das begeisterte Lob, welches man dem „Freischütz" zu zollen fortfuhr, konnte ihn in dieser Lage nur verstimmen. „Schweigen Sie mir von diesem Erfolge!" rief er einmal unmuthig, fast wehmüthig aus, „was keinen Kunstwerth hat, diese kleinen Liederchen, das preist man; und wo hinein ich meine Kraft gelegt, darüber geht man weg."[2] Uebrigens fehlte es ihm nicht an freundlichen Erinnerungen an seinen Wiener Aufenthalt, unter denen sein Zusammensein mit Beethoven der Glanzpunkt war. Dieser hatte sich schon früher mit dem „Freischütz" eingehend beschäftigt und bei dieser Gelegenheit geäussert: „Das sonst weiche Mannel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muss der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln! Der Caspar, das Unthier, steht da wie ein Haus. Ueberall, wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch." Als Weber dann bald nach seiner Ankunft Beethoven in seiner Badener Sommerfrische aufsuchte, umarmte ihn dieser mit den Worten: „Da bist Du ja, Du Kerl! Du bist ein Teufelskerl! Grüss Dich Gott!" unterhielt sich dann so eifrig mit ihm, wie es seine Taubheit gestattete, und entliess ihn mit dem Wunsche: „Glückauf zur neuen Oper! Wenn ich kann, so komme ich zur ersten Aufführung." Weber aber schrieb un-

[1]) Man empfand schon damals, wenn auch nur unklar, die reformatorische Bedeutung der Euryanthen-Musik, von welcher H. Porges („Bayreuth", „neue Zeitschrift für Musik" 1876, No. 9) sagt: „In diesem Werke zeigt sich die Musik der Oper gleichsam auf dem Punkte angelangt, wo sie sich selbst nicht mehr Genüge leistete, sondern das wirkliche Drama erreichen wollte In der Entwickelung der Oper zur wahrhaften Tragödie kommt der „Euryanthe" eine einzig wichtige Stellung zu, und es will nichts Geringes bedeuten, wenn Weber hier, wo er zum erstenmal den Dialog vollständig in Musik umsetzt, nicht selten schon in so vorzüglicher Weise den rechten Ton für die gefühlvolle und frei hervorströmende dramatische Rede trifft, dass er damit die banalen und stereotypen Formen des Recitativs weit hinter sich lässt."

[2]) Vgl. A. B. Marx „Erinnerungen" S. 215.

mittelbar darauf an seine Gattin: „Dieser Tag wird mir immer höchst merkwürdig bleiben. Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem grossen Geiste mit solcher liebevollen Achtung überschüttet zu sehen.“

Obwohl Weber's körperliches Leiden jetzt bereits einen Grad erreicht hatte, dass ihm die Arbeit schwer, ja zeitweilig unmöglich wurde, so gewährte es ihm doch eine grosse Befriedigung, dass er gleichzeitig von Paris und von London die Aufforderung erhielt, eine neue Oper zu schreiben und sie an Ort und Stelle persönlich zur Aufführung zu bringen. Er entschied sich für London, und begann alsbald die Composition des ihm von dort gesandten Textes zum „Oberon“. Die Ahnung, dass seinem Leben ein baldiges Ziel gesetzt sei, und die Sorge um die Zukunft der geliebten Gattin und zweier Söhne gaben ihm die Kraft, das Werk in seinen Hauptzügen bis Anfang 1826 zu vollenden, und im Februar desselben Jahres trat er die Reise nach England an, nahm er Abschied von seinen Lieben, die er nicht wiedersehen sollte. Hatte schon die Hast der Arbeit während der letzten Wochen vor seiner Abreise nachtheilig auf sein Befinden gewirkt, so war ihm Paris, wo er auf der Durchreise von der Tonkünstlerwelt durch Ehrenbezeugungen aller Art ausgezeichnet wurde, und vollends London mit seinem aufregenden Treiben geradezu verderblich. Die Vorbereitungen zum „Oberon“ waren für Weber doppelt anstrengend, weil er in Dresden den Text nur stückweise erhalten hatte und sich in Folge dessen während der Proben die Nothwendigkeit ergab, mancherlei in der Musik zu ändern und zu ergänzen. Dies eine der Ursachen, weshalb der „Oberon“ als einheitliches Kunstwerk dem „Freischütz“ und der „Euryanthe“ nachsteht, die andere und gewichtigere aber ist, dass der Dichter es hier auf ein Ausstattungsstück, auf eine dem englischen Geschmacke entsprechende Feerie abgesehen und demgemäss die Erzählung nur dazu benutzt hatte, ihr eine Anzahl die Schaulust befriedigender Bilder zu entnehmen und diese locker aneinander zu reihen.

Die dadurch der Musik gestellte Aufgabe erkannte Weber mit richtigem Blicke: er verliess den Stil der grossen Oper, wie er ihn in der „Euryanthe“, namentlich in den reichen und glänzenden Ensembles, so meisterhaft gehandhabt, um dagegen die Liedform vorherrschen zu lassen. Nichtsdestoweniger bot er wiederum seine ganze Kunst und ästhetische Combinationskraft auf, um das lose Gewebe der Dichtung durch seine Musik zu einem Ganzen zu gestalten, und da ihm überdies der Stoff mit

dem bunten Wechsel der Situationen, mit seinen pikanten Contrasten zwischen der Geisterwelt und der mitunter burlesk-trockenen Wirklichkeit reiche Anregung, namentlich auch zur Verwendung des Orchesters im Dienste der Tonmalerei, gewährte, so konnte er, als seinen Schwanengesang, noch ein Werk hinterlassen, zwar nicht in gleichem Maasse herzbewegend und lebenskräftig wie der „Freischütz", die „Euryanthe" jedoch in dieser Hinsicht überragend. Im „Oberon" ist die Tonkunst der romantischen Poesie auf ein Gebiet gefolgt, welches ihr bis dahin fremd geblieben war: nachdem sie im „Freischütz" das der deutschen Volkssage, des deutschen Naturlebens, in der „Euryanthe" das des ritterlichen Mittelalters in Besitz genommen, so war sie jetzt in das Wunderreich einer wohlthätigen, heiter bewegten Geisterwelt und zu den fernsten Völkern gedrungen, und damit erst hatte die romantische Oper ihre Aufgabe im ganzen Umfange erfüllt.

Die Wirkung des „Oberon" auf das englische Publicum war eine ausserordentliche. Schon bei Weber's erstem Erscheinen in der Oeffentlichkeit hatte es seiner Verehrung für den Autor des zwei Jahre zuvor in England bekannt gewordenen „Freischütz" beredten Ausdruck gegeben, und der „Oberon" fand sowohl bei seiner ersten Aufführung als auch bei zwölf weiteren, schnell auf einander folgenden Vorstellungen eine überaus dankbare Zuhörerschaft. Mittlerweile aber waren Weber's Lebenskräfte so sehr erschöpft, dass er seine Tage gezählt fühlte und keinen andern Wunsch hatte, als baldigst die Heimreise anzutreten. Der Zeitpunkt derselben war schon festgesetzt, doch die Vorsehung hatte anders beschlossen: noch in dem Hause Sir George Smart's, des Begründers der Londoner philharmonischen Gesellschaft, wo der Meister bei seiner Ankunft in der englischen Hauptstadt gastliche Aufnahme gefunden, machte ein sanfter Tod seinem Leiden ein Ende. Unter allgemeiner Theilnahme des musikalischen London wurde er in der Mariencapelle in Moorfields (der katholischen Metropolitankirche Londons) bestattet, und hier blieben seine Gebeine bis 1844, wo die von seinen deutschen Verehrern langersehnte, durch äussere Umstände verzögerte Ueberführung seiner Asche nach Dresden stattfinden konnte. Bei der Bestattung derselben in heimischer Erde war es, wo Weber's Nachfolger im Dresdener Capellmeisteramt, Richard Wagner, seiner Verehrung für den Verstorbenen durch die in Aller Herzen wiederhallenden Worte Ausdruck gab: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als

Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimath lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte; und in dieser Keuschheit lag Deine Eigenthümlichkeit: wie Du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden. — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, Du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals Deiner deutschen Abkunft Dich nie entäussern, Du konntest uns nie verrathen! — Sieh', nun lässt der Britte Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche: Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen, — wer will uns tadeln, wenn wir wollten, dass Deine Asche auch ein Theil seiner Erde, der lieben deutschen Erde sein sollte?"[1])

Mit Weber war ein musikalischer Dramatiker aus dem Leben geschieden, wie Deutschland seit Mozart keinen grösseren gehabt hatte. Neben seinen Leistungen auf diesem Gebiete können seine Kirchenwerke und, mit Ausnahme der schon erwähnten Compositionen zu Körner's „Leier und Schwert", auch seine Lieder nur geringes Interesse erwecken; dagegen ist sein Wirken für die Instrumentalmusik kaum weniger bedeutungsvoll geworden, als für die dramatische. Abgesehen von den Ouvertüren der drei

[1]) S. R. Wagner „Bericht über die Heimbringung der sterblichen Ueberreste C. M. von Weber's aus London nach Dresden." (Ges. Schriften II. S. 5). Dort lesen wir u. a. von den Hindernissen, welche Wagner, als die Seele des ganzen Unternehmens, bei den Vorbereitungen desselben zu überwinden hatte, von dem Widerstand Seitens des Hoftheater-Intendanten von Lüttichau, aus dessen Argumenten sich ergiebt, dass der S. 360 erwähnte Mangel an nationalem Empfinden auch noch in den 40er Jahren ein Merkmal der maassgebenden Kreise Dresdens war. „Er stellte mir nämlich vor" berichtet Wagner über seine Verhandlungen mit Herrn von Lüttichau „wie er doch unmöglich zugeben könnte, dass gerade dem Andenken Weber's eine solche übertriebene Ehre erwiesen würde, während doch der verstorbene Morlacchi viel längere Zeit um die königl. Capelle sich verdient gemacht habe, und Niemand daran denke, dessen Asche aus Italien herzuholen. Zu welchen Consequenzen sollte das führen? Er setze den Fall, Reissiger stürbe nächstens auf einer Badereise; seine Frau könne mit Recht dann ebenso gut, wie jetzt Frau von Weber verlangen, dass man die Leiche ihres Mannes mit Sang und Klang kommen liesse."(!)

etztgenannten Opern und der „Jubel-Ouvertüre“ (componirt zum fünfzigjährigen Regierungs-Jubiläum des Königs Friedrich August I. von Sachsen), diesen hohen Zierden der Orchestermusik-Literatur, hat er auch die Kammermusik durch werthvolle Gaben aller Art bereichert; für das Clavier aber, dem er seine Kraft als Virtuose zugewandt, wirkte er, wie Spohr für die Violine, epochemachend. Wie Manchem auch heute das von Weber seiner Individualität entsprechend ausgebildete Passagenwesen altmodisch und schnörkelhaft erscheinen mag, das wird ihm Niemand bestreiten können, dass mit ihm die Claviertechnik einen gewaltigen Fortschritt gemacht hat und er der Schöpfer eines neuen, glänzende Bravour mit ausdrucksvoller Melodik vereinigenden Clavierstils geworden ist. Als solcher zählt Weber zu den verdienstvollsten Fortsetzern der Mozart'schen Clavierschule; der Einfluss Beethoven's, namentlich des späteren, der sich zu Weber's Zeit noch nicht geltend machen konnte, ist bei ihm noch kaum zu spüren. In dem Maasse, wie das Verständniss für Beethoven's Claviermusik zunahm, musste freilich die Weber'sche in den Hintergrund treten; wenn aber auch eine Zeit kommen sollte, wo nur noch sein F-Moll-Concertstück (Op. 79) auf den Repertoiren der Claviervirtuosen fortlebt, dies eine Werk wird genügen, um seinen Namen auch in der Geschichte der Claviermusik zu erhalten.

Heinrich August Marschner, geb. 16. August 1796 in Zittau, gest. 14. December 1861 in Hannover, kann als der letzte der, die romantische Oper repräsentirenden Trias eine geschichtliche Bedeutung nicht in gleichem Maasse beanspruchen wie Spohr und Weber; denn wenn er auch keineswegs als ein Epigone dieser Meister zu betrachten ist, ja, nach mancher Seite hin sich ihnen überlegen gezeigt hat, so muss er doch, als der Jüngste, auf den Ruhm verzichten, wie jene eine neue Kunstgattung eingeführt zu haben. Seine tonkünstlerische Laufbahn trat Marschner im Jahre 1816 an, nachdem er in Leipzig, wohin er sich zum Studium der Rechte begeben, unter Schicht's Leitung seine musikalische Ausbildung erlangt hatte. Für die nächsten Jahre musste er sich mit einer Musiklehrerstelle in Pressburg begnügen, wo er mehrere Opern schrieb, darunter „Heinrich IV. und Aubigné“, die dadurch für sein ferneres Schicksal entscheidend wurde, dass Weber sie 1820 in Dresden zur Aufführung brachte und ihm selbst zwei Jahre später zu einer Anstellung als Musikdirector am Dresdener Hoftheater verhalf. Es konnte nicht fehlen, dass hier, unter der persönlichen

Einwirkung des Hauptvertreters der romantischen Oper, Marschner's eigene Productionskraft sich nach derselben Richtung hin entwickelte, und bald nachdem Weber die Augen geschlossen hatte, sehen wir den jüngeren Meister, der inzwischen die Leitung der Oper in Leipzig übernommen, mit zwei Werken „Der Vampyr" (1828) und „Der Templer und die Jüdin" (1829) hervortreten, die überall so unmittelbar und zündend wirkten, dass man ihren Autor mit Recht als den vorzüglichsten dramatischen Componisten Deutschlands feierte. Im Jahre 1831 als Hofcapellmeister nach Hannover berufen, entfaltete er hier eine reiche Thätigkeit als Componist und Dirigent, bis er 1858 mit dem Titel Generalmusikdirector pensionirt wurde, zum Theil deshalb, weil er sich durch seine liberalen Anschauungen die Ungunst des Hofes zugezogen hatte. In Hannover entstand auch sein drittes Hauptwerk „Hans Heiling" (1833), welches neben den beiden erstgenannten das Andenken des Meisters bis zur Gegenwart erhalten hat, während acht andere Opern — deren letzte „Hiarne" seltsamer Weise erst 22 Jahre nach dem Tode des Componisten im Archiv des Münchener Hoftheaters entdeckt und dort zur Aufführung gebracht wurde — sowie eine Anzahl Compositionen zu Schau- und Trauerspielen nur vorübergehenden Erfolg hatten und bald vergessen wurden.

Diejenigen Seiten, nach welchen, wie oben bemerkt wurde, Marschner seine beiden älteren Mitarbeiter am Bau der romantischen Oper noch überragt, sind die Volksthümlichkeit und der Humor. Was Spohr anlangt, so geht ihm, als musikalischem Aristokraten von ausgeprägtestem Charakter, die erstere Eigenschaft vollständig ab; sie galt ihm so wenig als ein Vorzug der dramatischen Musik, dass er einmal in einem Gespräch über Weber's „Freischütz" äusserte: „wenn darin der Nerv der Musik liege, dann müsse es keine grösseren und glücklicheren Componisten geben als Kauer und Wenzel Müller (S. 85) und keinen schlechteren und unglücklicheren als Gluck." Der Musik Weber's hingegen fehlt es am echten Humor, und wir können Fétis nur zustimmen, wenn er in seiner *Biographie universelle* (VIII. S. 433) von ihm sagt: „Dans l'expression de la gaieté Weber est moins heureux; ses mélodies, en s'efforçant d'être naturelles, deviennent triviales, et lorsqu'il essaye d'être léger, il ne l'est pas de bonne grace." Hört man dagegen die köstlichen Lieder des „Bruder Tuck" und des Narren im „Templer", die kernig heiteren Männerchöre im „Vampyr", im „Hans Heiling", so fühlt man alsbald die Wirkung eines gesunden, naturwüchsigen

Humors, wie er nur dem Gemüthe des Volkes und zwar des deutschen Volkes entsprudelt. Dabei verleugnet Marschner's Musik auch in ihren volksthümlichsten, allgemein verständlichen Aeusserungen niemals eine gewisse Vornehmheit: besass Spohr von dieser letzteren Eigenschaft zu viel, Weber zu wenig, so hat Marschner — es sei hier nur an die zu einer Art „Jungfernkranz"-Popularität gelangten Lieder des Ivanhoe im „Templer" erinnert — in dieser Hinsicht unstreitig die richtige Mitte getroffen. Uebrigens ist nicht zu vergessen, dass Marschner das Glück und die Einsicht gehabt, für seine bedeutendsten Opern Texte von hervorragendem Werth gefunden zu haben, Dichtungen „die seiner besonderen Empfindungsweise entgegenkamen, nämlich jener merkwürdigen Durchdringung gluthvollster Liebesleidenschaft mit dem Gefühle eines dämonischen Grauens, von der fast alle Helden seiner Werke mehr oder weniger erfüllt sind", wie R. Wagner in Gesprächen über Marschner wiederholt hervorgehoben hat.[1] Auf diesen Meister hat Marschner nicht weniger gewirkt als Weber, ja, nach der Familien-Aehnlichkeit des „Fliegenden Holländer" mit dem „Hans Heiling" zu urtheilen, liesse sich behaupten, dass Wagner zu keinem seiner Vorgänger in näherer Geistesverwandtschaft steht, als zu Marschner.

* *

*

Die in Deutschland mit dem Aufblühen der romantischen Oper erwachten Hoffnungen, es werde aus ihr ein nationales Musikdrama hervorgehen, wie Italien und Frankreich ein solches seit Jahrhunderten besassen, sollte sich zunächst nicht erfüllen; nach wie vor hielt die deutsche Opernbühne ihren internationalen Charakter fest, und in dem Bestreben, den verschiedenartigsten Stilen gerecht zu werden, versäumte sie die nächstliegende Pflicht, auf den von Spohr, Weber und Marschner gelegten Fundamenten eines vaterländischen Opernstils weiterzubauen. Diese Umstände hinderten einerseits das Publicum, seine Aufmerksamkeit zu con-

[1]) Vgl. Heinrich Porges, Bericht über Marschner's Oper „Hiarne", (Neue Zeitschrift für Musik, Jahrg. 50. No. 15.) wo u. a. mitgetheilt wird, dass Wagner die grosse Arie des Templers mit ihrer vulkanisch durchbrechenden dämonischen Leidenschaft — er wies dabei besonders auch auf jene Stelle hin, wo durch die obligate Sechzehntel-Triolenfigur der Bläser eine wie fieberhafte Erregung so vorzüglich zum Ausdruck gelangt — als eine Schöpfung von grösster Eigenthümlichkeit der Empfindung und bedeutender, stellenweise sogar wahrhaft genialer melodischer Erfindung gerühmt habe.

centriren und seinen Geschmack zu bilden; die darstellenden Künstler andererseits waren durch den steten Wechsel des Opernrepertoires gezwungen, ihre Kräfte in beklagenswerther Weise zu zersplittern — ist es zu verwundern, wenn unter so widrigen Verhältnissen und der erdrückenden Concurrenz des Auslandes gegenüber den deutschen Componisten der Muth schwand, ihr Heil auf den Brettern zu suchen? Zu den wenigen, die dennoch den Versuch wagten und den Wettkampf mit der fremdländischen Kunst erfolgreich bestanden haben, rechnen wir Konradin Kreutzer (1780—1849), dessen „Nachtlager in Granada" (1834) mit seiner zwar seichten aber der Anmuth nicht ermangelnden Musik grosse Beliebtheit erlangte; Albert Lortzing (1803—51), der als Dichter und Componist zahlreicher komischer Opern, von denen „Zar und Zimmermann" (1837) und „Der Wildschütz" (1842) die werthvollsten, ein naturwüchsiges, wenn auch mitunter etwas spiessbürgerlich gefärbtes Talent bewährt hat; endlich den genialen Otto Nicolai (1810—49), den Schöpfer der mit Recht bis heute geschätzten, erst wenige Wochen vor seinem Tode zur Aufführung gekommenen Oper „Die lustigen Weiber von Windsor". Freilich waren die Erfolge dieser Männer mit solchen Schwierigkeiten erkauft, dass ihr Beispiel unmöglich zur Nachahmung reizen konnte[1]) — ein Grund mehr, weshalb es dem deutschen Musiker rathsam dünken musste, den so glücklich begonnenen Ritt durch das romantische Land auf einem andern Gebiete als dem dramatischen fortzusetzen: die absolute Musik verhiess ihm glänzenden Lohn, wenn er den Spuren Beethoven's nachging, und in dem von diesem durch seine späteren Instrumentalwerke erschlossenen unermesslichen Reiche weiter vorzudringen suchte. Weder Spohr noch Weber waren, wie wir gesehen haben, in der Lage gewesen, die Erbschaft Beethoven's anzutreten, und noch weniger Marschner, dessen Instrumentalmusik zwar Achtung verdient, für die Entwickelungsgeschichte der Gattung jedoch von keiner Bedeutung ist. Zwei Söhne unseres Jahrhunderts dagegen, Mendelssohn und Schumann, durften es unternehmen, an Beethoven anzu-

[1]) Es kam hinzu, dass der Erfolg des dramatischen Componisten noch keineswegs materielle Vortheile mit sich brachte. Wenn z. B. ein Lortzing, dessen Werke sich, wie heute, so auch bei ihrem ersten Erscheinen die volle Gunst der Theaterfreunde erwarben und die Kassen aller deutschen Theaterdirectoren füllten, seine letzten Lebensjahre in den dürftigsten Verhältnissen zubringen musste, so war es den deutschen Componisten nicht zu verübeln, dass sie Bedenken trugen, ihre Kräfte der Bühne zu widmen.

knüpfen, und so wenig sie ihn zu erreichen oder gar zu übertreffen im Stande waren, konnte es ihnen doch gelingen, durch die Kraft und Eigenart ihres Talentes die Instrumentalmusik nach mehr als einer Seite zu bereichern.

Felix Mendelssohn Bartholdy[1]) (geb. in Hamburg 3. Febr. 1809, gest. in Leipzig 4. Nov. 1847) ist einer der seltenen Künstler, denen der Himmel ausser dem Genie das Glück beschieden hat, einer durch geistige Vornehmheit ausgezeichneten Familie anzugehören, frei von den Sorgen des Alltaglebens seinen Geist allseitig bilden, und seiner Kunst dienen zu können, und der endlich im Tode das Wort des Menander bestätigte: „Jung rufen die Götter, wen sie lieben, aus der Welt.“ Als dem Enkel Moses Mendelssohn's fiel ihm die Aufgabe zu, den von jenem herstammenden Glanz seines Namens zu erhalten, und dass ihm dies so vollständig gelingen konnte, dankte er nicht zum Wenigsten seinem Vater, Abraham (der zweite Sohn des Philosophen), welcher seinen Kindern eine musterhafte Erziehung und ein seltenes Beispiel der Tüchtigkeit gab.

In Berlin, wohin die Familie zwei Jahre nach Felix' Geburt übergesiedelt war, wuchs der Knabe unter sorgfältiger geistiger und körperlicher Pflege heran. Schon in frühester Jugend trat bei ihm und bei seiner Schwester Fanny (der späteren Gattin des Malers Hensel) das musikalische Talent hervor, und nachdem die Mutter den ersten Unterricht geleitet, wurde derselbe unter den angesehensten Lehrern der Stadt, Ludwig Berger[2]) und

[1]) Biographie: S. Hensel (Neffe Mendelssohn's) „Die Familie Mendelssohn, nach Briefen und Tagebüchern“. 3 Bde. Berlin 1879. — Eduard Devrient „Meine Erinnerungen an Felix M. B.“ Leipzig 1869. — Dr. Karl Mendelssohn-Bartholdy (Sohn des Componisten) „Goethe und Felix M. B.“ Leipzig 1871. — „Reisebriefe von Felix M. B. 1830—32“, herausgegeben von Paul M. B. (Bruder des Componisten.) — „Briefe von Felix M. B. 1833—47“, herausgegeben von Paul M. B. und Dr. Karl M. B., nebst Verzeichniss der Compositionen M.'s von Jul. Rietz. Von dem Verfasser der ersten Monographie über M. W. A. Lampadius erscheint soeben eine vollständige Biographie u. d. Titel F. M. B., ein Gesammtbild seines Lebens und Wirkens, Leipzig 1886. — Den Namen Bartholdy hatte M.'s Vater dem seinigen hinzugefügt, als er sich entschlossen hatte, seine Kinder der reformirten Kirche zuzuführen, auf den Rath seines bereits zum Christenthum übergetretenen Schwagers Bartholdy, welcher als preussischer Generalconsul in Rom gestorben ist, und dort als Kunstkenner in hohem Ansehen stand.

[2]) Ludwig Berger, 1777—1839, war einer der besten Schüler Clementi's. Nach erfolgreichen Kunstreisen durch Russland, Schweden und England liess er sich 1815 in seiner Vaterstadt Berlin nieder, wo er eine Reihe ausgezeichneter Schüler bildete und mit seinen gediegenen Claviercompositionen verdiente Anerkennung fand.

Zelter, fortgesetzt. Von nun an entwickelte sich Felix' musikalische Anlage so schnell und glücklich, dass er bereits 1821 auf einer in Gesellschaft Zelter's unternommenen Reise nach Weimar als Clavierspieler und Componist, namentlich auch mit seinen Improvisationen auf dem Clavier Aller Herzen, auch das des Altmeisters Goethe gewann, und Niemand zweifelte an seinem Künstlerberuf, mit Ausnahme des bedächtigen Vaters, der dem Wunsche seines Sohnes, sich der Musik zu widmen, nicht eher beistimmte, als bis dessen Talent auf einer Reise nach Paris (1825) auch von den dortigen Musik-Notabilitäten, besonders von Cherubini, rückhaltlos anerkannt war. Auch dann aber bestand der Vater darauf, dass die wissenschaftliche Ausbildung Felix' ihren Fortgang nähme, in Folge dessen er das Gymnasium absolvirte und zwei Jahre hindurch den Vorlesungen an der Berliner Universität (von Gans, Ritter, Lichtenstein und Hegel) beiwohnte. Wie er daneben mit einer an Mozart erinnernden Leichtigkeit die durch seinen Künstlerberuf an ihn gestellten Aufgaben überwand, sehen wir aus einem Briefe Zelter's, der 1823 an Goethe schreibt: „Mein Felix hat sein fünfzehntes Jahr angetreten. Er wächst unter meinen Augen. Sein erstaunliches Clavierspiel darf ich ganz als nebenher ansehen. Auf der Violine kann er gleichfalls Meister werden. Von seiner vierten Oper ist der zweite Akt fertig. Alles gewinnt Gediegenheit, kaum fehlt noch Stärke und Macht; alles kommt von Innen und das Aeusserliche seiner Zeit berührt ihn auch nur äusserlich. Denke Dir meine Freude, wenn wir's erleben, dass der Knabe lebt und erfüllt, was seine Unschuld verspricht."

Um diese Zeit schon hatte für Mendelssohn eine regelmässige Compositionsthätigkeit begonnen, in welcher er durch die allwöchentlich im Vaterhause unter Mitwirkung der besten Musiker Berlin's, gelegentlich auch eines Orchesters veranstalteten Musik-Aufführungen ausserordentlich gefördert wurde. Der für den Componisten so wichtige aber auch so seltene Vortheil, das Geschriebene alsbald auch hören zu können, hatte für ihn die doppelte Wirkung, seinen Arbeitseifer anzuspornen und es ihm zu ermöglichen, die seinen Compositionen anhaftenden Mängel zu erkennen und zu beseitigen. Nur so wird es erklärlich, dass er bereits mit 17 Jahren ein Werk schaffen konnte, welches ihn auf der Höhe seines Könnens zeigt: die Ouvertüre zu Shakespeare's „Sommernachtstraum" (1826). Nicht nur die Form dieser Ouvertüre verräth den gereiften Meister, auch ihr Inhalt lässt

eine so ausgeprägte Individualität erkennen, dass man vergebens nach einem Vorbilde sucht, wie doch solches in den Werken anderer Componisten dieses Alters nachzuweisen ist, selbst Mozart nicht ausgenommen, der, wie wir sahen, erst im 24sten Jahre mit seinem „Idomeneo" seinen eigenen Weg zu gehen anfing. Was Weber in seinem „Oberon" versucht hatte, die Darstellung der Geisterwelt von ihrer freundlichen, neckisch-humoristischen Seite, dies war hier von Mendelssohn mit alleiniger Hülfe der Instrumente in vollendeter Weise durchgeführt, und damit hatte die Ausdrucksfähigkeit und der Farbenreichthum des Orchesters einen ungeahnten Zuwachs, Melodie und Rhythmus aber einen neuen fesselnden Reiz erhalten. Die künstlerische Verschmelzung des für Mendelssohn charakteristisch gewordenen „Elfenmusik"-Elementes mit dem einer schwärmerisch-innigen Empfindung war ein neuer Triumph der romantischen Musik, welche übrigens nicht einmal der dichterischen Anregung bedurfte, um der Phantasie diese bestimmte Richtung zu geben, wie man an so manchem, in demselben Ideenkreise sich bewegenden Instrumentalwerke Mendelssohn's, z. B. an dem, schon ein Jahr vor der Sommernachtstraum-Ouvertüre entstandenen Octett für Streichinstrumente erkennen kann. Aber der jugendliche Meister ging bald darauf noch weiter: er stellte dem Orchester die Aufgabe, die Eindrücke der romantischen Natur wiederzugeben, Landschaftsbilder in grossem Stil, zugleich aber in feinster Detailausführung zu malen, und mit seinen Ouvertüren „Meeresstille und glückliche Fahrt" (1828) und „Die Hebriden" (1830) sowie mit seiner A-Moll-Symphonie (1842 veröffentlicht, aber schon in den Reisebriefen 1830 als „Schottische Symphonie" erwähnt) überzeugte er die musikalische Welt, dass er auch jetzt den Instrumenten nicht zu viel zugemuthet hatte, dass die Fähigkeit derselben zur Erzeugung eines Localcolorits sich noch ungleich wirksamer bewähren könne, als es bei Weber der Fall gewesen.

Durch die genannten Werke, sowie durch eine grosse Zahl gleichwerthiger derselben Gattung — namentlich seine Clavierwerke, an ihrer Spitze das G-Moll-Concert, seine Orgelsonaten Op. 65, das Violinconcert, dies vielleicht seine genialste Schöpfung — ist Mendelssohn's besondere Bestimmung zum Instrumental-Componisten hinlänglich erwiesen; selbstverständlich aber behauptete auch die Vocalmusik ihr Recht auf seine schöpferische Kraft, und in erster Reihe war es die Oper, der er sich, theils aus Neigung, theils dem Drängen seiner Familie und seiner

Freunde folgend, zuwandte. Die Umstände, welche die Aufführung seines dramatischen Erstlingswerkes „Die Hochzeit des Camacho" (1827) begleiteten, waren nun freilich nicht derart, um ihn für die Theater-Laufbahn einzunehmen. Als der sechzehnjährige Jüngling dem General-Musikdirektor Spontini pflichtschuldigst die Partitur vorgelegt hatte, war er von diesem auffallend kühl behandelt worden; schliesslich aber hatte ihn der Maestro damit entlassen, dass er ihn an das Fenster seiner am Gensdarmenmarkt belegenen Wohnung führte, und, auf die Kuppel der französischen Kirche zeigend, ihm den Rath gab: „Mon ami, il vous faut des idées grandes, grandes comme cette coupole". Aber auch nachdem der Intendant Graf Brühl die Aufführung der Oper durchgesetzt hatte, gab es der gewöhnlichen Theater-Hindernisse noch so manche zu überwinden, dass der Componist, gewohnt, in seinem Hause über die bedeutendsten Darstellungskräfte unbeschränkt zu verfügen, in seinem ohnehin nicht lebhaften Interesse für die Bühne erkaltete. Auch der Beifall des Publicums, welches übrigens in seiner Mehrheit aus Freunden der Familie bestand, vermochte ihn nicht sonderlich zu erwärmen, denn er selbst fühlte sich von seiner Musik unbefriedigt, da sie zwei Jahre zuvor geschrieben war und er inzwischen gelernt hatte, weit höhere Anforderungen an sich zu stellen.

Eine verächtliche Kritik der Oper in Saphir's „Schnellpost" verleidete es ihm vollends, sich weiter um diese Jugendarbeit zu bemühen, und es blieb bei der einen Aufführung. Ob das Missgeschick, welches den verfrühten Versuch begleitet hatte, für Mendelssohn's ganze Laufbahn entscheidend wurde? Thatsache ist, dass er mit der „Hochzeit des Camacho" zum ersten und letzten Mal als Operncomponist aufgetreten ist. Das Liederspiel „Die Heimkehr aus der Fremde" (1829), zur Feier der silbernen Hochzeit seiner Eltern componirt, kam zu Lebzeiten des Meisters nur in Privatkreisen zur Aufführung. Wohl hat er sich auch später mit Operngedanken getragen, alle seine desfallsigen Pläne aber scheiterten schon an der Wahl des Textes: nicht einmal zu dem von seinem intimen Freunde Eduard Devrient verfassten „Hans Heiling", dessen Vortrefflichkeit später durch Marschner's Musik evident wurde, konnte er sich entschliessen, und Holtei, mit dem er ebenfalls wegen eines Textes länger verhandelte, mag Recht gehabt haben, wenn er endlich erklärte: „Mendelssohn wird nie einen Opernstoff finden, der ihm genügt; er ist viel zu gescheidt dazu." Fast wäre es dennoch anders gekommen, denn noch in seinem Todesjahre entschloss sich Men-

delssohn zur Composition eines von Geibel für ihn geschriebenen Textes „Loreley“, und die vorhandenen Theile dieser Oper, das Finale des ersten Aktes, ein *Ave Maria* für Solosopran und weiblichen Chor, ein grosser Marsch mit Chor und die Anfänge von drei anderen Musikstücken lassen keinen Zweifel, dass es ihm diesmal mit seinem Vorhaben ernst gewesen.

Fraglich bleibt immer noch, ob der Dramatiker in Mendelssohn stark genug war, um dem Lyriker das Gegengewicht zu halten: die bedeutende Wirkung, welche das Finale der genannten Oper im Concertsaale hervorbringt, berechtigt noch nicht zur Bejahung der Frage. Er selbst übrigens scheint die besondere Art seiner Begabung richtig erkannt zu haben, indem er derjenigen Musikgattung seine volle Kraft zuwandte, welche dem lyrischen Elemente gleichen Spielraum mit dem dramatischen lässt: dem Oratorium. Hier müssen wir bei einer Episode aus Mendelssohn's Leben verweilen, welche für seine Entwickelung nach dieser Seite hin besonders wichtig wurde, und zugleich den Adel seiner künstlerischen Persönlichkeit in's hellste Licht stellt. Schon im frühen Knabenalter war er durch Zelter mit Seb. Bach's Claviermusik bekannt und namentlich mit dem „Wohltemperirten Clavier“ so vertraut geworden, dass er sich in des Altmeisters Ton-Wunderwelt völlig heimisch fühlte. So vorbereitet ging er später an das Studium der Matthäus-Passion, dies Meisterwerk der Bach'schen Kunst, welches zwar von den hervorragenden Musikern seiner Umgebung als solches anerkannt wurde, indessen allgemein als unausführbar galt. Je länger und eifriger nun Mendelssohn die Partitur studirte, desto lebhafter wurde sein Wunsch, die Passion öffentlich aufzuführen und ihre Bedeutung zu allgemeiner Kenntniss zu bringen. Mit einer bei einem Neunzehnjährigen staunenswerthen Beharrlichkeit bot er allen Hindernissen Trotz, die sich dem gewagten Unternehmen entgegenstellten, sogar dem Zorne seines Lehrers Zelter, der wohl zu den Verehrern Bach's gehörte, aber, von der Unmöglichkeit einer Aufführung der Matthäus-Passion überzeugt, das Vorhaben Mendelssohn's verwarf und als Anmaassung bezeichnete. Mit Spannung verfolgt man bei Ed. Devrient (a. a. O. S. 54. ff.) die Schilderung der Schwierigkeiten, welche beseitigt werden mussten, bis endlich am 11. März 1829 die erste Wiederaufführung des ein Jahrhundert zuvor entstandenen, inzwischen lange Jahrzehnte vergessen gewesenen Werkes stattfand.[1] ge-

[1]) Vgl. I. S. 465.

leitet von Mendelssohn, der die schwierige Situation mit einer Ruhe und Sicherheit beherrschte, als wäre er am Dirigentenpulte ergraut. Von dem freudigen Staunen der Zuhörer kann sich ein späteres, mit Bach's „Matthäus-Passion" herangewachsenes Geschlecht unmöglich eine richtige Vorstellung machen. „Der Vorgang" schliesst E. Devrient, der am besagten Abend die Partie des Jesus ausführte, seinen Bericht „machte zunächst in dem Bildungskreise Berlins eine ganz ausserordentliche Sensation. Man fühlte die epochemachende Consequenz dieses Wiederauflebens der populären Wirkung eines halb vergessenen Genies. Wir mussten eine zweite Aufführung am 21. März veranstalten, die überfüllt war wie die erste. Zelter wiederholte die Passion nach Felix' Abreise am Charfreitage den 17. April, anstatt des gewohnten Graun'schen „Tod Jesu."

Die künstlerische Treue und selbstlose Hingebung, die Mendelssohn bei dieser Veranlassung bewährt, die Wohlthat, welche er durch die Wiedererweckung Bach's der Kunstwelt und zunächst den Musikfreunden seiner Vaterstadt erwiesen hatte, wurde ihm äusserlich schlecht gelohnt. Die ihm zugedachte Auszeichnung, eine Professur der Musik an der Berliner Universität für ihn zu errichten, lehnte er ab, weil ihm ein Wirkungskreis dieser Art mit seinem Bedürfniss nach praktischer Bethätigung unvereinbar schien. Zudem hatte er, wiewohl es ihm an Wort- und Federgewandtheit nicht mangelte, eine unüberwindliche Antipathie gegen das Philosophiren und Aesthetisiren über seine Kunst. „Die Allgemeinheit" schreibt er einmal seinem Freunde Bauer „und Alles, was an's Aesthetische streift, machen mich gleich ganz betrübt und stumm . . . Worte können da nur verderben und Werke allein helfen."[1] Uebrigens hatte er den bei seinem Alter durchaus berechtigten Wunsch, noch eine Weile ungebunden seiner Ausbildung zu leben, zu welchem Zwecke er auch jene längere Reise nach Italien unternahm, von deren Eindrücken er in seinen Reisebriefen 1830—32 eine durch Geist und Anmuth fesselnde Schilderung giebt. Im letztgenannten Jahre indessen kam der Zeitpunkt, wo Berlin seinem jungen, inzwischen berühmt gewordenen Mitbürger die Pflicht der Dankbarkeit abtragen konnte. Mit Zelter's Tode war die Direction der Singakademie vacant geworden; Mendelssohn, der gerade von seiner Reise zurückgekehrt war, bewarb sich um dieselbe aber es begab sich, was wohl ausserhalb Berlin's Niemand für

[1]) Briefe aus den Jahren 1833—47. S. 1. und 2.

möglich gehalten hätte: die Mehrheit jener Körperschaft wählte statt seiner einen tüchtigen aber nichts weniger als genialen Musiker, C. F. Rungenhagen, und brachte damit Alle zum Schweigen, die etwa noch an der Wahrheit des Satzes zweifelten, dass der Prophet in seinem Vaterlande nichts gilt.[1])

[1]) Auch diese Vorgänge hat E. Devrient (a. a. O. S. 145 ff.) als Augenzeuge geschildert, mit Einzelheiten, welche dem musikalischen Berlin jener Zeit nicht eben zur Ehre gereichen. „Ein angesehener Beamter, vertraut mit der Manipulation des Ausloosens, übernahm bei der letzten entscheidenden Wahlversammlung das Geschäft und nannte die gezogenen Namen. So lange die Majorität noch schwankte, wurden die Namen ruhig und anständig ausgerufen, sobald aber das Stimmergebniss für Rungenhagen sich günstig stellte, begann der Ausrufende dessen Namen immer triumphirender zu betonen, dagegen den Namen Mendelssohn's erst mit einem kleinlauten, dann mit mitleidigem Ton zu lesen, ein Verfahren, das öfteres Lachen erregte.“ Bei einer der Vorversammlungen aber hörte Devrient in seiner Nähe aus einer lebhaft bewegten Gruppe die Aeusserung: „Die Singakademie sei, durch ihre fast ausschliessliche Beschäftigung mit geistlicher Musik, ein christliches Institut, es sei darum unerhört, dass man ihr einen Judenjungen zum Director aufreden wolle. Augenscheinlich handelte es sich hier nur um die Racenverschiedenheit, denn dass Mendelssohn christlich erzogen war, wusste Jedermann.

Hier können wir der Frage nicht ausweichen, ob der Kampf gegen eine erdrückende Majorität, in welchen Mendelssohn durch seine Abstammung von jüdischen Aeltern von seiner Geburt an hineingedrängt war, ohne beirrenden Einfluss auf seinen Charaker und sein Kunstschaffen bleiben konnte? Musste nicht auch er, obwohl an Talent, Geist und Bildung so hoch emporragend, dazu im Besitz aller materiellen Güter, sich nur zu oft als Paria fühlen, und damit jene geistige Freiheit, Unbefangenheit und Naivetät einbüssen, welche zur Erreichung der höchsten Kunstziele unerlässliche Bedingungen sind? Der Ernst dieser Frage ist nicht zu verkennen, wenn auch Mendelssohn selbst, wie fast alle Gebildeten seiner Abstammung, sie scherzhaft zu behandeln pflegte, wie beispielsweise gelegentlich der obenerwähnten Aufführung der Matthäus-Passion, wo er gegen Devrient äusserte, wie es ihn amüsire „dass es ein Komödiant und ein Judenjunge sein müssten, die den Leuten die grösste christliche Musik wiederbringen.“ — Zu einer gründlicheren Betrachtung dieses Verhältnisses hat R. Wagner durch seine Schrift „Das Judenthum in der Musik“ angeregt, wo es (Ges. Schriften V. S. 100) von Mendelssohn heisst: „Alles, was sich bei der Erforschung unserer Antipathie gegen jüdisches Wesen der Betrachtung darbot, aller Widerspruch dieses Wesens in sich selbst und uns gegenüber, alle Unfähigkeit desselben, ausserhalb unseres Bodens stehend, dennoch auf diesem Boden mit uns verkehren, ja sogar die ihm entsprossenen Erscheinungen weiter entwickeln zu wollen, steigern sich zu einem völlig tragischen Conflict in der Natur, dem Leben und Kunstwirken des frühe verschiedenen Felix Mendelssohn Bartholdy.“ Nachdem weiter die Verschiedenheit der musikalischen Naturen Beethoven's und Mendelssohn's hervorgehoben ist, sowie die Unfähigkeit des letzteren, seinen Tonbildern scharfgeschnittene plastische Gestaltung zu geben, kommt Wagner zu dem Ergebniss: „Nur da, wo das drückende Gefühl von dieser Unfähigkeit sich der Stimmung des Componisten zu bemächtigen scheint, und ihn zu dem Ausdrucke weicher und schwermüthiger Resignation hindrängt, vermag sich uns Mendelssohn

Mendelssohn, der als Musiker niemals eine besondere Vorliebe für Berlin gehabt hat, und zu jener Bewerbung weniger durch seinen Ehrgeiz als durch die Aussicht auf ein Zusammenleben mit den Seinigen bestimmt worden war, beruhigte sich bald über die Niederlage. Leichten Herzens zog er an den Rhein, um am Stadttheater zu Düsseldorf, dessen Leitung soeben sein Freund, der Dichter Immermann, übernommen hatte, die Oper zu dirigiren (1833). Beide Künstler waren von dem Streben beseelt, hier eine Musterbühne zu schaffen, und die durch die Malerschule vereinten künstlerischen Elemente, sowie der Umstand, dass keinerlei Rücksichten auf einen Hof oder aristokratische Kreise die Theaterverhältnisse bestimmten, versprachen dem Unternehmen guten Erfolg. In der That fühlte sich auch Mendelssohn in seiner neuen Wirksamkeit anfangs in hohem Grade befriedigt, um so mehr, als er in seiner Eigenschaft als städtischer Musikdirector wie auch bei den kurz zuvor begründeten aber schnell zu hoher Bedeutung gelangten niederrheinischen Musikfesten Gelegenheit fand, seine Fähigkeiten als Dirigent in noch umfangreicherer Weise zu bethätigen. Bald jedoch störten Meinungsverschiedenheiten das Zusammenwirken der an dem Theaterunternehmen betheiligten Kräfte; sogar zwischen den beiden „Seelen“ desselben gab es Differenzen, da Immermann das Theater als seinen Lebensberuf ansah, Mendelssohn dagegen, obwohl er es an amtlicher Pflichttreue durchaus nicht fehlen liess, den Schwerpunkt seiner Thätigkeit auf andern Kunstgebieten fand. Unter diesen Umständen fand er es rathsam, nach Ablauf seines zweijährigen Contractes denselben nicht zu erneuern, sondern die ihm inzwischen angebotene Stellung eines Dirigenten der Leipziger Gewandhausconcerte anzunehmen.

In diesem Amte, welches er im Herbst 1835 antrat, befand sich Mendelssohn ganz und gar in seinem Elemente; durch seine Kunst wie durch seine fesselnde Persönlichkeit wurde er alsbald zum Mittelpunkt des Leipziger Musiklebens, dessen einstiger Glanz mit seiner Ankunft auf's Neue zu strahlen be-

charakteristisch darzustellen, charakteristisch in dem subjectiven Sinne einer zartsinnigen Individualität, die sich der Unmöglichkeit gegenüber ihre Ohnmacht eingesteht. Dies ist, wie wir sagten, der tragische Zug in Mendelssohn's Erscheinung; und wenn wir auf dem Gebiete der Kunst an die reine Persönlichkeit unsere Theilnahme verschenken wollten, so dürften wir sie Mendelssohn in starkem Maasse nicht versagen, selbst wenn die Kraft dieser Theilnahme durch die Beachtung geschwächt würde, dass das Tragische seiner Situation Mendelssohn mehr anhing, als es ihm zum wirklichen, schmerzlichen und läuternden Bewusstsein kam.“

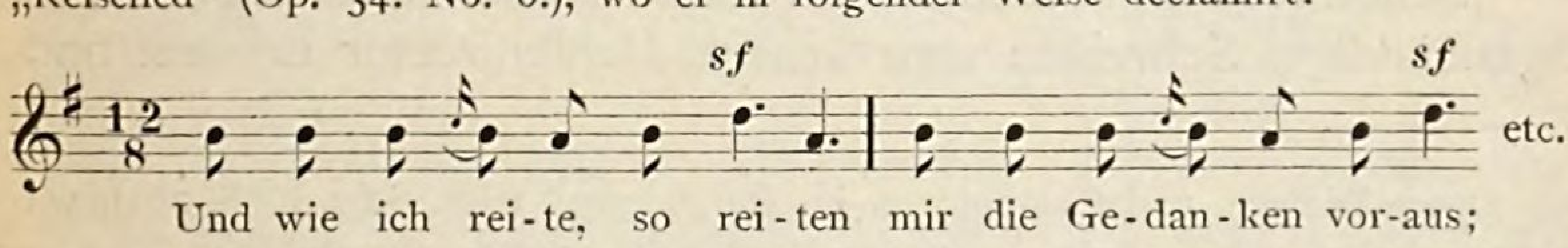
gann, besonders nachdem der Meister mit einem Werke hervorgetreten war, grösser und vollendeter als alle seine früheren: dem 1836 auf dem niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf zum ersten Mal aufgeführten Oratorium „Paulus". Jetzt zeigte es sich, dass er nicht vergebens den Manen der beiden letzten grossen Meister der Vocalmusik geopfert hatte, dass sich von dem Geiste Händel's und Bach's ein Strom auf sein Haupt ergossen, als überreiche Entschädigung für die geringschätzende Behandlung, mit welcher ihm die Berliner Singakademie für seine muth- und mühevolle „Ausgrabung" Bach's gelohnt hatte. Zunächst spricht sich im „Paulus" der Geist echter Frömmigkeit aus, welcher auch Bach's musikalische Phantasie beherrscht hatte, und wen die einschlägigen Stellen des Briefwechsels Mendelssohn's mit der Familie und den nächsten Freunden noch nicht überzeugt haben sollten, dass er ein ernster und eifriger Bekenner der christlichen Religion gewesen, dem muss beim Anhören des „Paulus" darüber Gewissheit werden. Schon bei der Zusammenstellung des Textes aus den Worten der Schrift hatte er keine Mühe gescheut, seine Aufgabe in ihrem ganzen Umfange zu erfassen und sich zu diesem Zwecke mit seinem Jugendfreunde, dem Pastor Schubring in Dessau, wiederholt brieflich berathen. Als Gegenstand reiflicher Erwägung erscheint in diesem Briefwechsel u. a. die Verwendung des Chorals (nach dem Vorgange Bach's), der, wie Mendelssohn meint „in jedem Oratorium aus dem neuen Testamente von Natur sein müsse", und der ihm hier geradezu unentbehrlich schien, als Ausdruck der religiösen Stimmung der christlichen Gemeinde, gegenüber dem Formalismus und der Verknöcherung, in die das mosaische Gesetz verfallen war, dem fanatischen Widerstreben der Juden gegen die sittlich reineren Anschauungen der christlichen Lehre.[1]) Erst nach Erledigung aller auf den Text bezüglichen Fragen und Bedenken ging der Meister an die Composition, und dass er dabei, ungeachtet seiner Leichtigkeit im Schaffen, ebenso bedächtig verfahren ist, kann nicht zweifelhaft sein, da er im Ganzen volle zwei Jahre zur Vollendung des Oratoriums gebraucht hat.

In der Musik des „Paulus" bewundern wir, neben dem feinen Kunstverständniss, den starken Willen ihres Schöpfers, seiner Kunst ehrlich und treu zu dienen, und mit jeder Nummer sehen wir das Maass seiner Kräfte sich erweitern. Seine er-

[1]) Vgl. C. F. Bitter „Beiträge zur Geschichte des Oratoriums" S. 4.

staunliche Geschicklichkeit, man kann sagen Virtuosität in der Behandlung der Instrumente gebraucht er nie zu einem andern Zwecke, als um die Stimmung zu präcisiren, die Situation anschaulich zu machen, die Charaktere der handelnden Personen deutlicher auszuprägen. Er, der bis dahin den Instrumenten in erster Reihe seine Erfolge verdankte, giebt jetzt der menschlichen Stimme die Ehre und behandelt sie mit gleicher Rücksicht und Meisterschaft, sei es im Einzelgesange oder im Chor, im freien oder im strengen Satz, wie beispielsweise in der grossartigen, aus den Motiven „Denn alle Heiden werden kommen“ und „Denn deine Herrlichkeit ist offenbar geworden“ aufgebauten Doppelfuge. Namentlich ist der gesangliche Theil des „Paulus“ auch durch die Reinheit der Declamation von hoher Bedeutung für den Fortschritt der deutschen Vocalmusik. Im Gegensatz zu den auf Bach und Händel gefolgten Meistern, die unter dem Einflusse der Instrumentalmusik die Fähigkeit verloren hatten, eine beliebige, mit Worten versehene Instrumental-Melodie von wirklichem Gesange zu unterscheiden — wie dies u. a. in Beethoven's „Liederkreis an die ferne Geliebte“ und selbst noch in den Liedern Franz Schubert's vielfach hervortritt — lässt Mendelssohn seine Gesangsmelodie aus den sinngemäss und ausdrucksvoll betonten Textworten unmittelbar hervorwachsen und zeigt sich hierin wiederum als ein im besten Sinne moderner Musiker, als Verkünder einer neuen Kunstepoche, deren eigentliche Signatur die Wiederherstellung der wahren, auf volle Uebereinstimmung zwischen Wort und Ton gegründeten Vocalmusik bildet.[1])

[1]) Eine consequente Durchführung des eben ausgesprochenen Vocalcompositions-Principes konnte man, nachdem dasselbe so lange ausser Kraft getreten war, von Mendelssohn nicht wohl erwarten. In seinen Liedern findet sich noch mancherlei an die Praxis seiner Vorgänger Erinnerndes, so u. a. in Heine's „Reiselied“ (Op. 34. No. 6.), wo er in folgender Weise declamirt:



anstatt seine Melodie nach dem Schema zu bilden:

„Und wie ich reite,
So reiten mir die Gedanken voraus“.

und desgleichen bei den Worten:

„Die Hunde bellen, die Diener
Erscheinen mit Kerzengeflirr;“

Ausführlich erörtert R. Wagner diesen Gegenstand in seiner Schrift „Ueber

Wiewohl Mendelssohn als Oratoriencomponist die Gedankentiefe Bach's ebensowenig erreicht hat wie die dramatische Kraft Händel's, so bildet sein „Paulus" doch einen Markstein in der Geschichte dieser Gattung, weil es dem Componisten gelungen ist, sie den Anforderungen des modernen Geschmackes entsprechend neu zu beleben, ohne das strenge Gesetz der älteren Schule zu verletzen. Durch die glückliche Lösung der schwierigen Aufgabe, die alte Form mit einem neuen Inhalt in Einklang zu bringen, war Mendelssohn, wie Bitter (a. a. O. S. 11) sehr richtig bemerkt, den classischen Meistern unmittelbar nahe getreten. Zugleich hatte er durch die, im dramatischen Theile des „Paulus" bewährte, bei einer lyrischen Natur wie die seine überraschende Fähigkeit sich zu objectiviren, auf's Neue den Wunsch erregt, seiner Musik im Theater zu begegnen, und es war kein unglücklicher Gedanke des Künstler-Königs Friedrich Wilhelm IV., ihn mit der Composition antiker Tragödien-Chöre zu beauftragen. Wie man erwarten durfte, gab Mendelssohn durch seine Musik zu den Sophokleischen Dramen „Antigone" (1841) und „Oedipus in Kolonos" (1845) einen neuen Beweis seiner Erfinderkraft und Formgewandtheit; bei der Aufführung im Theater aber zeigte es sich wiederum, dass seine im Concertsaal so wirkungsvolle Dramatik für die Bühne nicht ausreichte. Spontini war, als der grösste lebende Bühnen-Dramatiker und von seinem, wie wir wissen, musikalisch-beschränktem Gesichtspunkte aus, nicht im Unrecht, wenn er die Musik der „Antigone" kurzweg verurtheilte. Als man ihn bei seinem Aufenthalte in Dresden veranlasst hatte, einer Aufführung der Tragödie im Theater beizuwohnen, verliess ihn bald die Geduld, und beim Beginn des Bacchus-Chores wendete er sich zu seinem Begleiter mit den Worten „C'est de la Berliner Singakademie, allons nous en!"[1])

Schon 1842 war Mendelssohn von Friedrich Wilhelm IV. durch eigenhändiges Schreiben zum General-Musikdirector ernannt und

das Opern-Dichten und Componiren im Besonderen" (Ges. Schr. X. S. 201), wo hervorgehoben wird „dass das ganze Verhältniss unseres eingebildeten Sprachverses zur Wahrhaftigkeit des musikalischen Accentes den Componisten von vorn herein in die Alternative versetzte, entweder den Textvers dem Sprach- und Verstandes-Accent gemäss richtig zu declamiren, wodurch dann dieser Vers mit allen seinen Reimen in nackte Prosa aufgelöst wurde; oder, unbekümmert um jenen Accent, mit gänzlicher Unterordnung der Textworte, nach gewissen Tanzschemen, sich in freier melodischer Erfindung zu ergehen."

[1]) R. Wagner „Erinnerungen an Spontini" (V. S. 129).

mit der „Oberleitung der kirchlichen und geistlichen Musik in Preussen“ betraut worden; den Meister liess indessen diese Auszeichnung ziemlich kühl, und er sah es ohne Bedauern, dass die Verhandlungen bezüglich eines bestimmten Wirkungskreises in Berlin, den ihm der König zugedacht, u. a. als Director eines zu errichtenden Conservatoriums der Musik, sich nach endlosem Hin- und Herschreiben zerschlugen. Hatte er doch die Schattenseiten des Berliner Musiklebens genugsam kennen gelernt, um sich noch einmal den Wechselfällen desselben auszusetzen; seine Wirksamkeit in Leipzig aber war ihm von Jahr zu Jahr lieber geworden, besonders nachdem er hier, seit seiner Verheirathung mit Cécile Jeanrenaud, der Tochter eines französisch-protestantischen Predigers in Frankfurt (1837), einen eigenen Heerd gegründet hatte. Auch sein Lieblingsplan, die Errichtung eines Musik-Conservatoriums in Leipzig, hatte sich verwirklichen lassen (1843), und eine Anzahl ihm sympathischer Mitarbeiter, wie Moscheles, Moritz Hauptmann, Ferd. David, der später als Musikhistoriker hochverdiente C. F. Becker, waren als Lehrer für die junge Anstalt gewonnen. Somit widmete Mendelssohn der unter dem Schutze seines Namens zu einem musikalischen Weltrufe gelangten Stadt bereitwillig auch fernerhin seine ganze Kraft, und in Leipzig vollendete er auch sein letztes grosses Werk, das Oratorium „Elias“. Ein würdiges Seitenstück zum „Paulus“, kennzeichnet auch dies Werk den sittlich und künstlerisch hohen Standpunkt seines Schöpfers, sowie seine Energie im Kampfe mit den zu überwindenden Schwierigkeiten, welche hier noch ungleich grösser waren als beim „Paulus“, weil der dem Text mangelnde innere Zusammenhang durch die Musik hergestellt werden musste. Indem der Meister auch aus diesem Kampfe siegreich hervorging, zeigte sich sein Kunstverständniss und seine Gestaltungskraft auf ihrem Höhepunkte, und wenn auch der „Elias“ an Unmittelbarkeit der Wirkung und jugendlicher Wärme dem „Paulus“ ein wenig nachsteht, so übertrifft er ihn dafür durch die formale Vollendung, durch die Ruhe und Abgeklärtheit der Empfindung. Da nun überdies das Verständniss für Mendelssohn's musikalische Eigenart seit dem Erscheinen des ersten Oratoriums in der gesammten Kunstwelt bedeutende Fortschritte gemacht hatte, so wurde der Autor des „Elias“ bei der ersten Aufführung des Werkes während des Musikfestes in Birmingham 1846 wie später in allen Städten Deutschlands begeisterter als je zuvor gefeiert, und allgemein war die Trauer, als er schon im folgenden Jahre, im Alter von

achtunddreissig Jahren, in Folge eines Gehirnschlages, plötzlich der Welt entrissen wurde. Die Erinnerung an seine phänomenale Erscheinung lebte noch lange fort, und die Verehrung für seine Werke hat sich bis zur Gegenwart fast unvermindert erhalten, namentlich in England, wo Mendelssohn's „Elias" sich der gleichen Popularität erfreut, wie Händel's „Messias", und diese beiden Werke den festen Bestand eines jeden Musikfest-Programmes bilden.

Während der letzten Lebensjahre Mendelssohn's war neben ihm ein Künstler hervorgetreten, der anfangs seinen Spuren gefolgt war, bald aber eine solche Selbständigkeit und Genialität offenbarte, dass er mit ihm die Ehre theilen durfte, die sog. neuromantische Schule zu repräsentiren: Robert Schumann[1]) (geb. 8. Juni 1810 in Zwickau, gest. 29. Juli 1856 in Endenich bei Bonn). Die Kindheits- und Jünglingszeit Schumann's liess nicht darauf schliessen, dass er einst mit einem Mendelssohn um die Palme ringen werde; wohl trat seine Begabung für die Musik schon früh hervor, so dass sich sein Vater mit C. M. v. Weber in Verbindung setzte, in der Hoffnung, dieser werde die Ausbildung des Knaben übernehmen. Nach dem bald darauf erfolgten Tode des Vaters aber war davon nicht mehr die Rede, und nach zurückgelegten Gymnasialjahren fügte sich Schumann ohne inneres Widerstreben dem Wunsche seiner Familie, die ihn für das Studium der Rechte bestimmt hatte. In Leipzig, wohin er sich 1828 zu diesem Zwecke begab, erhielt seine Neigung zur Musik reichliche Nahrung, namentlich in Folge seiner Bekanntschaft mit Friedrich Wieck, unter dessen Leitung er sein inzwischen eifrig betriebenes Clavierspiel vervollkommnete. Das juristische Studium trat hier wie auch während des folgenden in Heidelberg verbrachten Jahres hinter der Beschäftigung mit der Musik völlig zurück, im Verlaufe eines weiteren Studienjahres aber gelangte Schumann zur Ueberzeugung, dass er in keinem andern Berufe als dem des Tonkünstlers Befriedigung finden werde.

In der Absicht, sich zum Claviervirtuosen auszubilden, traf

[1]) Biographie: J. von Wasielewski „R. Schumann. Eine Biographie" 1857. Dritte Aufl. 1880. — Philipp Spitta „Ein Lebensbild R. S's" (No. 37 und 38 der bei Breitkopf und Härtel erscheinenden, von P. Graf Waldersee herausgegebenen musikalischen Vorträge). — Selmar Bagge „R. S. und seine Faustscenen" (das. No. 4.) — P. Graf Waldersee „R. S.'s Manfred" (das. No. 13). — F. Gustav Jansen „Die Davidsbündler" (1883). — „Jugendbriefe von R. S." mitgetheilt von Clara Schumann (1885).

er 1830 wieder in Leipzig ein, und nutzte mit verdoppeltem Eifer den Unterricht Wieck's aus, während er gleichzeitig durch Heinrich Dorn[1]) in die Tonsetzkunst eingeführt wurde. Schon konnte man ihm eine glänzende Zukunft als Clavierspieler voraussagen, da machte er durch seinen Uebereifer die Aussicht auf eine Virtuosenlaufbahn für immer zunichte. Um dem vierten Finger dieselbe Anschlagskraft und Unabhängigkeit wie den übrigen zu geben, ersann er eine Vorrichtung, vermittelst welcher derselbe künstlich in die Höhe gezogen und unbeweglich gehalten wurde, während die übrigen Finger Anschlagsübungen ausführten; die Folge dieser gewaltsamen Kur aber war, dass die Sehnen und Muskeln des betreffenden Fingers, zeitweilig sogar der ganzen Hand, gelähmt wurden; und wenn auch durch längere ärztliche Behandlung das Leiden so weit gehoben wurde, dass Schumann die geschwächte Hand nothdürftig zum Clavierspiel benutzen konnte, so blieb doch der vierte Finger dauernd unbrauchbar und damit die Fortsetzung der technischen Studien für immer ausgeschlossen.

Um so eifriger warf sich Schumann nun auf die Composition. Obschon er bereits im siebenten Lebensjahre die ersten Compositionsversuche gemacht und später bei seinen Improvisationen auf dem Clavier durch den Reichthum seiner Phantasie Jedermann überrascht hatte, so war seine schöpferische Begabung ihm selbst doch lange Zeit zweifelhaft, und noch 1830 konnte er seiner Mutter schreiben: „Hier und da habe ich auch Phantasie und vielleicht Anlage zum eigenen Schaffen.“[2]) Drei Jahre später jedoch sehen wir ihn mit Compositionen beschäftigt, in denen sich sein Genius schon deutlich offenbart: den Claviersonaten in Fis-Moll op. 11. und G-Moll op. 22. Aber auch noch in anderer Weise wurde das Jahr 1833 für Schumann bedeutungsvoll, denn es bildet für ihn den Beginn einer schriftstellerischen Thätigkeit, durch welche er seiner Kunst die wichtigsten

[1]) Heinrich Ludwig Edmund Dorn, geb. 14. Nov. 1804 zu Königsberg i. Pr., bildete sich nach gründlichem musikalischen und juristischen Studium unter Leitung von Ludwig Berger, Zelter und Bernhard Klein in Berlin zum Clavierspieler und Componisten aus, wirkte später als Capellmeister in Königsberg, Leipzig, Riga, Cöln und von 1849 bis 1869 als Hofcapellmeister in Berlin. Als Dirigent sowie als Componist zahlreicher Opern hat sich Dorn eine hochgeachtete Stellung erworben; nicht weniger fruchtbringend aber wurde seine Thätigkeit als Compositionslehrer und Kritiker seit seiner im letztgenannten Jahre erfolgten Pensionirung. Seine Selbstbiographie erschien unter dem Titel „Aus meinem Leben“ 1870 bis 1879 in sechs Theilen.

[2]) „Jugendbriefe“ S. 118.

Dienste geleistet hat, und die zugleich seiner eigenen künstlerischen Entwickelung überaus förderlich war. Anregung zu derselben gab die Begeisterung für die mit den Umwälzungen des Jahres 1830 zur Geltung gelangten, auch das Gebiet der Dicht- und Tonkunst umfassenden neuen Anschauungen, und im Besondern der Wunsch, der damals weit verbreiteten, von G. W. Fink redigirten „Allgemeinen musikalischen Zeitung", welche dem Fortschritt hartnäckig widerstrebte,[1]) ein Oppositions-Organ gegenüber zu stellen, ein Organ „ganz nur der Jugend und der Bewegung" wie Schumann selbst es ankündigte, einer Tendenz folgend, welche er mit den Worten des Prologs zu Shakespeare's Heinrich VIII. am deutlichsten zu bezeichnen glaubte:

> Die allein,
> Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen,
> Zu hören kommen, oder einen Mann
> Im bunten Rock mit Gelb verbrämt zu sehen,
> Die irren sich.

Im April 1834 trat dies Organ unter dem Namen „Neue Zeitschrift für Musik" in's Leben, anfangs von Schumann im Verein mit seinen Gesinnungsgenossen Wieck, Ludwig Schunke und Julius Knorr, vom folgenden Jahre an, wo er der Eigenthümer des Blattes wurde, von ihm allein geleitet. Bezüglich der Vorgeschichte des Unternehmens spricht sich Schumann folgendermaassen aus: „Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, — die Musik. Man kann nicht sagen, dass die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne

[1]) Kaum jemals sind im Verlaufe der Musikgeschichte zwei verschiedene Geschmacksrichtungen so weit auseinander gegangen, wie beim Auftreten der an den späteren Beethoven sich anschliessenden Neuromantiker. Dies erklärt sich hinreichend durch den gewaltigen Sprung, den letzterer über seine Vorgänger hinaus gethan, sowie durch den soliden, von den classischen Meistern gelegten Grund, auf welchem die Gegner der Romantik fussten. Uebrigens kann man den beharrlichen Widerstand der conservativen Kritik dadurch motiviren, dass sie sich, wie H. Ehrlich in seiner Schrift „die Musik-Aesthetik in ihrer Entwickelung von Kant bis auf die Gegenwart" S. 16. hervorhebt, vorwiegend auf Kant stützte, der die Tonkunst bekanntlich wenig achtete, und dass sie, in Uebereinstimmung mit der Mehrzahl der Gebildeten, der romantischen Dichtkunst fremd geblieben war, damit aber auch des Schlüssels zum Verständniss der durch diese hervorgerufenen musikalischen Bewegung entbehrte.

herrschte noch Rossini, auf den Clavieren fast ausschliesslich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, dass Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohn's Stern war im Aufsteigen, und verlauteten von einem Polen Chopin wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltigere Wirkung äusserten diese erst später. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: lasst uns nicht müssig zusehen, greift an, dass es besser werde, greift an, dass die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik. Aber nicht lange währte die Freude festen Zusammenhaltens dieses Vereins junger Kräfte. Der Tod forderte ein Opfer in einem der theuersten Genossen, Ludwig Schunke. Von den anderen trennten sich einige zeitweise ganz von Leipzig. Das Unternehmen stand auf dem Punkt, sich aufzulösen. Da entschloss sich Einer von ihnen, gerade der musikalische Phantast der Gesellschaft, der sein bisheriges Leben mehr am Clavier verträumt hatte, als unter Büchern, die Leitung der Redaction in die Hand zu nehmen, und führte sie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844 . . . Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopfe seines Stifters existirte, der Davidsbündler. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Sprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich, wie ein rother Faden, durch die Zeitschrift, „Wahrheit und Dichtung" in humoristischer Weise verbindend." [1]

Wie lästig auch Schumann die prosaische Seite seines Literatenberufes gelegentlich empfinden mochte, so war doch diese neue Wirksamkeit für die Entfaltung seiner Geistesgaben durchaus günstig. Zunächst gab sie ihm Veranlassung, sich über die Ziele seines künstlerischen Strebens immer klarer zu werden, sodann brachte sie ihn mit den bedeutendsten Musikern seiner Zeit in persönliche Berührung, was ihm besonders heilsam war, weil bei seinem nach Innen gekehrten Naturell und bei seiner Abneigung sich mündlich mitzutheilen, die Gefahr für ihn nahe lag, der Aussenwelt mehr und mehr entfremdet zu werden. Der Zwang, den er sich während dieser Jahre auferlegen musste, wirkte aber auch belebend auf seine musikalisch-schöpferische

[1]) R. Schumann, gesammelte Schriften „Einleitendes".

Kraft: gerade während des Jahrzehntes seiner Redactionsführung entstanden diejenigen seiner Werke, welche durch Phantasiereichthum und Formvollendung unter allen übrigen hervorragen, der „Carneval“, die „Symphonischen Etüden“, die Phantasie Op. 17 und das A-Moll-Concert für Clavier, ferner die erste Symphonie in B-dur (1841), die drei Streichquartette (1842), das Clavier-Quintett (1843), das Clavier-Quartett (1844) sowie eine grosse Zahl von Liedern. Die erstgenannten Compositionen fanden bei ihrem Erscheinen nur in den dem Autor nahe stehenden Kreisen Verständniss und Beifall; dem grossen Publicum erschienen sie bizarr, und die Mehrzahl der Kunstrichter verhielt sich ihnen gegenüber abweisend. Der Erfolg der B-dur-Symphonie jedoch war ein so allgemeiner, dass Schumann's Name von nun an neben Mendelssohn genannt wurde; und als Schumann kurz darauf auch mit einem grossen Werk für Chor, Soli und Orchester „Das Paradies und die Peri“ (1843) den Beifall des ganzen musikalischen Deutschlands errang, da meinten nicht Wenige, der Componist des „Paulus“ habe in ihm seinen Meister gefunden.[1])

Während des mehrjährigen Verkehrs im Hause Wieck's war bei Schumann eine leidenschaftliche Neigung für dessen älteste Tochter, die musikalisch hochbegabte und schon seit ihren Kinderjahren als Claviervirtuosin gefeierte Clara Wieck zum Durchbruch gelangt, und da seine Gefühle erwiedert wurden, so bewarb er sich bei dem Vater um ihre Hand. Dieser jedoch versagte seine Einwilligung, weil ihm Schumann's bisherige Thätigkeit keine genügende materielle Garantie für die Zukunft des Paares zu bieten schien, und deshalb entschloss sich Schumann,

[1]) Um diese Zeit begann in Deutschland ein unerquickliches Parteitreiben, welches namentlich in Leipzig das Kunsturtheil in bedenklicher Weise trübte. Wie weiland in Paris die „Gluckisten“ und „Piccinisten“, so standen sich jetzt „Mendelssohnianer“ und „Schumannianer“ gegenüber, so wenig wie dort aber waren hier die Häupter der Parteien an dem Kampfe persönlich betheiligt. Schumann hat von Mendelssohn nie anders als mit höchster Verehrung gesprochen und geschrieben, und wenn der letztere der von Schumann eingeschlagenen Richtung nicht immer zu folgen vermochte, so äusserte er seine desfallsige Meinung stets nur in discretester Weise. Gelangte einmal eine derartige Aeusserung in's Publicum, so fehlte es selbstverständlich nicht an Stimmen, die ihn des Neides und der Eifersucht beschuldigten — mit wie wenig Ursache, dies beweist Mendelssohn's collegialisches Verhalten solchen jüngeren Künstlern gegenüber, deren Schaffen seinem Schönheitsideale entsprach, wie z. B. Niels W. Gade, dessen Talent er mit freudiger Begeisterung begrüsste. (Vgl. „Briefe aus den Jahren 1833—1847“ S. 374). Bezüglich seines Verhältnisses zu Schumann aber wolle sich der Leser des S. 139, Anm. über Haydn Gesagten erinnern, um jeden Verdacht kleinlicher Gesinnung auf Mendelssohn's Seite fahren zu lassen.

mit seiner Zeitung nach Wien überzusiedeln, wo er sich einen besseren pecuniären Erfolg seiner schriftstellerischen Wirksamkeit versprach, als in Leipzig. Allein er hatte sich getäuscht: Wien war schon längst von seiner hohen Stellung als musikalische Welthauptstadt herabgestiegen, und auf die Zeiten Haydn's, Mozart's, Beethoven's und Schubert's war eine Periode der Versandung gefolgt, die allem Andern günstiger war, als gerade den idealen, zugleich hochfliegenden und in die Tiefe dringenden Bestrebungen unseres Redacteurs. Schon nach dem ersten in Wien verbrachten Winter musste Schumann einsehen, dass es für ihn rathsam sei, wieder nach Leipzig zurückzukehren. Mit erhöhtem Eifer widmete er sich hier seiner Zeitung und der Composition, gestärkt durch die Hoffnung auf eine baldige Verbindung mit der Geliebten, welche er um diese Zeit in seinen schönsten Liedern, dem Cyklus „Myrthen" (Op. 25) und nahe an hundert anderen, in dem einen Jahre 1840 entstandenen, besang. Der Widerstand Wieck's gegen die Vereinigung der Liebenden wurde indessen immer hartnäckiger; erst im Herbst 1841, nachdem Schumann die Hilfe der Gerichte in Anspruch genommen, und diese die Weigerung des Vaters für unbegründet erklärt hatten, konnte ihre Trauung stattfinden.

Als Schumann sich 1844 von der „Neuen Zeitschrift für Musik" zurückgezogen und die Redaction dem Musikhistoriker Franz Brendel übergeben hatte, siedelte er nach Dresden über, in der Hoffnung, seine durch Ueberarbeitung geschwächte Gesundheit dort wieder herzustellen. Während des letzten Jahres seiner redactionellen Wirksamkeit hatte er an besorgnisserregenden Nerven-Verstimmungen gelitten; die Symptome einer krankhaften Ueberspannung, die übrigens schon im Jünglingsalter bei ihm hervorgetreten war und die wohl zum Theil auf seine, auch in reiferem Alter ungeschwächt gebliebene Vorliebe für aufregende Lectüre, namentlich für Jean Paul zurückzuführen ist,[1]) hatten den Arzt veranlasst, ihm Enthaltsamkeit vom Musikhören zu empfehlen. Diesen Rath befolgte er in Dresden, doch nur um sich mit fast fieberhaftem Eifer der Composition hinzugeben, weshalb auch seine Genesung noch lange auf sich warten liess. Uebrigens war, wie schon angedeutet wurde, die völlige Freiheit von Berufsgeschäften für sein Schaffen keineswegs von Vortheil: mit

[1]) „Jean Paul nimmt noch den ersten Platz bei mir ein" schreibt Schumann in seinen „Jugendbriefen" (S. 17) „und ich stelle ihn über Alle, selbst Schillern (Goethen versteh' ich noch nicht) nicht ausgenommen."

wenigen Ausnahmen zeigen die Werke dieser zweiten Productions-Periode des Meisters bereits einen Niedergang seiner schöpferischen Kraft. An die Stelle des plastischen Gestaltungstriebes der ersten Periode tritt hier ein „Verfliessen in schwülstige Fläche bis zur geheimnissvoll sich ausnehmenden Seichtigkeit“,[1]) wie es uns beispielsweise im dritten (G-moll-)Trio, in der zweiten Violinsonate, in der Phantasie für Violine (Op. 131) und in so manchen seiner damals entstandenen Vocalwerke peinlich berührt. Zum Glück für Schumann bot sich ihm 1847 wieder eine praktische Thätigkeit, welche seinem fast krankhaften Drang zum Produciren einen Zügel anlegte: er übernahm die Leitung erst eines Männerchores, dann eines gemischten Chores, mit welchem er sich, wie er schreibt, „alle Musik, die er liebte, nach Lust und Gefallen zurecht machen konnte“. Allerdings fehlte es ihm an jeglicher Begabung zum Dirigiren, da er weder die dazu nöthige Umsicht, noch Schlagfertigkeit, noch auch die Fähigkeit sich mitzutheilen besass; deshalb war es auch ein bedenkliches Wagniss, dass er 1850, in dem Wunsche, seine Wirksamkeit auf diesem Gebiete noch zu erweitern, das Amt eines städtischen Musikdirectors in Düsseldorf übernahm.

Hier, wo ihm ein von seinen Vorgängern Mendelssohn, Julius Rietz und Ferdinand Hiller vortrefflich geschulter Chor und ein ebenfalls geübtes Orchester zur Verfügung stand, fühlte er sich anfangs ganz in seinem Elemente; seine neuen Mitbürger bezeugten dem berühmten Künstlerpaar die höchste Verehrung, und eine Schaar jüngerer Musiker aus allen Gegenden Deutschlands, welche, durch Schumann's Namen angezogen, in Düsseldorf längeren Aufenthalt nahmen, trug dazu bei, die musikalische Physiognomie der Stadt zu beleben. Doch schon nach zwei Jahren nahm Schumann's Befinden wieder eine ungünstige Wendung. Nervöser und reizbarer als je zuvor, war er immer weniger im Stande, seinen Amtspflichten zu genügen, und die sorgliche Pflege der liebenden Gattin, welche sich unablässig bemühte, ihn vor jeglicher seinem Ideenkreise Störung drohenden Berührung mit der Aussenwelt zu bewahren, war wenig geeignet, ihn von seinem Hang zu melancholischem Brüten, zum Einspinnen in das Gewebe einer düstern Gedankenwelt zu curiren. Seine Aufregung wuchs, als man beim Beginn der Wintersaison 1853 den Versuch machte, ihn zum freiwilligen Rücktritt von der Leitung der Concerte zu bewegen, und, da

[1]) R. Wagner. Gesammelte Schriften VIII, 317.

er diesen Vorschlag zurückwies, dieselbe einem jüngeren Musiker, Julius Tausch, übertrug. Von nun an häuften sich bei ihm die beunruhigenden Krankheits-Erscheinungen, namentlich auch Sinnestäuschungen; er glaubte eine Zeit lang beständig ein A zu hören und eines Nachts erhob er sich, um ein Thema aufzuschreiben, welches er von den ihm erschienenen Geistern Mendelssohn's und Schubert's empfangen zu haben behauptete. Im Februar des folgenden Jahres endlich erfolgte die Katastrophe: der beklagenswerthe Meister suchte den Tod in den Wellen des Rheins. Zwar wurde er vom Ertrinken gerettet, doch musste er bald darauf als unheilbar irrsinnig in jenes Asyl bei Bonn gebracht werden, wo er nach einer mehr als zweijährigen Scheinexistenz sein Leben beschloss.

Die Begeisterung, welche Schumann's Musik schon bei seinen Lebzeiten erregt hatte, war nach seinem Tode noch beständig im Zunehmen, und auch in den Kreisen ernster Musikfreunde wurde er auf Kosten Mendelssohn's verherrlicht, bis in neuerer Zeit die Anerkennung der Verdienste des letzteren wieder allgemein geworden ist. Mit gutem Grunde bringen wir die Namen der beiden Meister in die allernächste Verbindung, denn selten haben zwei Künstler, sich gegenseitig ergänzend, den Kunstgeist ihrer Zeit so übereinstimmend und erschöpfend zum Ausdruck gebracht, wie sie. Dem gesteigerten romantischen Empfinden dieser Zeit entsprechend, ist bei beiden die Subjectivität auf's Stärkste ausgeprägt; wo diese sich frei ergehen kann, da ist ihnen am wohlsten, deshalb finden sie in der Claviermusik und namentlich in den kleinen Formen derselben das zum Ausdruck ihrer Gedanken vorzugsweise geeignete Mittel. Die von Mendelssohn eingeführte Gattung des „Liedes ohne Worte", Stimmungsbilder, vom Moment eingegeben und mittelst der Claviertasten alsbald reproducirt, wie auch die derselben Gattung angehörigen Phantasiestücke, Novelletten, Kreisleriana und ähnliches von Schumann, gewähren einen tieferen Einblick in das Seelenleben beider Meister, als alle übrigen ihrer Werke. Beide neigen zur Sentimentalität und Gefühlsschwelgerei, wobei sich Schumann häufig in's Maasslose verirrt, während Mendelssohn die ihm als Menschen eigene weltmännische Bildung auch in der Kunst bewährt, und sein durch frühes, gründliches Studium der Compositions-Technik gebildeter Formensinn stets die richtigen Grenzen erkennt. Dafür freilich übertrifft ihn Schumann an Tiefe und Innigkeit, vielfach auch an Grossartigkeit der Gedanken, was sich am deutlichsten zeigt, wenn man die Symphonien und

Streichquartette beider Componisten vergleicht. In diesen Gattungen der Instrumentalmusik darf Schumann unbedingt den Vorrang vor Mendelssohn beanspruchen und als der berechtigte Erbe Beethoven's gelten, denn für sie fand er nicht nur einen ihrem Charakter völlig entsprechenden Inhalt, sondern auch durchweg die für die Aufnahme desselben geeignete Form.

Zur dramatischen Composition war Schumann noch weniger befähigt als Mendelssohn. Dieser hatte sich, wie wir gesehen haben, im Studium der Werke Bach's und Händel's derart gekräftigt, dass er, wenn auch nicht auf der Bühne, so doch im Oratorium als Dramatiker Ausserordentliches wirken konnte; bei Schumann dagegen waltet der Lyriker so sehr vor, dass er ihn auch in seinen oratorischen Werken nicht einen Augenblick abzustreifen vermag. Sein einst hochgepriesenes Hauptwerk dieser Art, „Das Paradies und die Peri" musste deshalb schon nach einem Menschenalter schwächlich und verblasst erscheinen, während der „Paulus" und der „Elias" in demselben Zeitraum, ungeachtet der inzwischen gesteigerten dramatisch-musikalischen Ansprüche, an Glanz und Kraft nichts eingebüsst haben. Vollends zu Ungunsten Schumann's fällt der Vergleich aus, wenn es sich um diejenigen seiner Werke handelt, in welchen die durch sein Naturell bedingte, in Folge seines Nervenleidens gesteigerte weltschmerzliche Stimmung vorwaltet, oder in denen sich sein Hang zum Grauenvollen, Nervenerschütternden kund giebt — konnte er doch selbst einen so schlechthin widerwärtigen Text wie Hebbel's „Haideknaben" in Musik setzen und gar noch als Melodrama, eine Form, die der Leser bereits S. 92 als eine ihrem Wesen nach unkünstlerische kennen gelernt hat.[1]) Dass Schumann

[1]) Der Zauber, den Schumann's Musik auf die Hörer, namentlich auf die jugendlichen ausübte, war stark genug, um auch die Ausschreitungen seiner Phantasie als bewunderungswürdige Offenbarungen seines Genius erscheinen zu lassen, und noch geraume Zeit nach seinem Tode galt seine Kunst für so unantastbar, dass sich ein fast allgemeiner Sturm des Unwillens erhob, als Joseph Rubinstein dieselbe in den „Bayreuther Blättern" (1879, S. 217) einer scharfen Kritik unterwarf. Bei objectiver Betrachtung hätte man zugeben müssen, dass diese Kritik in vielen Fällen das Richtige getroffen. J. Rubinstein's Befürchtung, dass der in nicht wenigen Musikerkreisen heimische einseitige Cultus der Schumann'schen Musik das Verständniss und den Genuss der classischen Meisterwerke bedeutend erschweren, ja vielleicht ganz unmöglich machen könne, ist keineswegs aus der Luft gegriffen. Auch kann man ihm nicht widersprechen, wenn er die Dürftigkeit und Kurzathmigkeit der meisten Schumann'schen Motive tadelt und ihm die nöthige Gestaltungskraft abspricht, um solche unbedeutende Motive „Flicken und Lappen, welche vergebens nach allen Richtungen hin gezerrt und gestreckt werden, in „Gedanken" zu verwandeln". Aus der Vorliebe für eine

als Operncomponist keinen Erfolg haben konnte, ergiebt sich aus Vorstehendem von selbst; seine Oper „Genoveva" (zum ersten Male aufgeführt in Leipzig 1850), die einzige, die er geschrieben hat, ist so durch und durch lyrisch gehalten, dass man sie mit dem Leipziger Kritiker Lobe[1]) „nur ein grosses durchcomponirtes Lied" nennen kann. Schumann selbst freilich soll geäussert haben, in seiner „Genoveva" sei jede Note dramatisch, was aber eben nur beweisen würde, dass er vom Wesen der dramatischen Musik keine Ahnung hatte, wie dies übrigens auch aus seiner, vom idealen Standpunkt berechtigten, als Kunstkritik jedoch einseitig-beschränkten Beurtheilung der „Hugenotten" (S. 310) hervorgeht. Da nun Schumann, wie seine Bearbeitung des Textes der „Genoveva" (nach den gleichnamigen Dichtungen von Tieck und Hebbel) erkennen lässt, auch bezüglich der Eigenschaften eines wirksamen Operntextes völlig im Unklaren war — von R. Wagner's Lohengrin-Dichtung soll er behauptet haben, dieselbe sei nicht als Oper zu componiren! — so konnte seine „Genoveva" nach keiner Seite den Anforderungen genügen, und hat, trotz wiederholten Aufführungen auch in anderen Städten, über den Kreis der „Schumannianer" hinaus keine Beachtung gefunden.

Ueberhaupt darf Schumann mit nichten zu den populären Componisten gerechnet werden. Selbst von seinen Liedern, in denen sich seine künstlerische Persönlichkeit von ihrer edelsten

solche Musik, behauptet er, sei leicht ein Schluss zu ziehen auf den Grad von Empfänglichkeit, den die Gegenwart noch für die naive Meisterlichkeit eines Haydn, für die classische Linie eines Mozart und für die lebensvolle Plastik eines Beethoven besitzen mag. Einseitig und ungerecht dagegen urtheilt J. Rubinstein, indem er von Schumann's Liedern nur diejenigen gelten lässt „welche sich von dem, von Schubert noch so glücklich festgehaltenen Charakter des Volksliedes immer mehr entfernen, und, wie leider meistens der Fall, der Sphäre einer krankhaften Weltschmerzlichkeit und falschen Sentimentalität verfallen, hierin sich wenigstens treu an die betreffenden Texte anschliessen, welche diesmal wirklich „romantisch" sind." Die grosse Zahl gesunder und herzerfrischender Lieder Schumann's zeugt laut genug gegen ihn, und die unbestreitbaren, vom Kritiker nur nebenher erwähnten Verdienste, welche sich Schumann um die Vervollkommnung der musikalischen Declamation erworben hat, hätten gerade in den „Bayreuther Blättern", als dem Organ der Wagner-Freunde, die wärmste Anerkennung finden müssen.

[1]) Johann Christian Lobe (1797—1881) wirkte erst in seiner Vaterstadt Weimar, später in Leipzig, wo er 1846—1848 die Allgemeine musikalische Zeitung redigirte; seine zahlreichen Compositionen verschiedener Gattungen haben keine Verbreitung gefunden, seine theoretischen Werke dagegen, namentlich sein „Lehrbuch der musikalischen Composition" (4 Bde. 1850—1867) wurden und werden noch heute mit Recht geschätzt.

und liebenswürdigsten Seite zeigt, hat keines auch nur annähernd die Verbreitung gefunden, wie etwa Mendelssohn's Volkslied „Es ist bestimmt in Gottes Rath" oder dessen Männerchor „Jägers Abschied vom Walde"; und während Mendelssohn's „Sommernachtstraum"-Marsch bei jeder festlichen Gelegenheit und in jedem denkbaren Arrangement erklingt, ist von Schumann's Orchestermusik noch nichts über die Mauern des Concertsaales hinausgedrungen. In dieser Hinsicht fällt Spitta, einer der wärmsten Verehrer der Schumann'schen Muse, ein geradezu vernichtendes Urtheil über seinen Liebling, wenn er (a. a. O. S. 96) von der Manfred-Musik sagt, dass sie weder im Concertsaal noch im Theater rechte Wirkung thue, woraus man schliessen könnte, sie sei ein verfehltes Werk, und dann fortfährt: „Aber — merkwürdig genug — sie ist dieses durchaus nicht, sondern eine stilvolle Schöpfung, die zu Schumann's vollendetsten Leistungen gehört. Freilich schwebt sie gleichsam heimathlos, der Bühne nicht mehr als dem Concertsaal zugehörig, und so paradox es klingen mag: den tiefsten Eindruck von ihr hat der stille Partiturleser, der die Handlung, die gesprochenen Worte sich innerlich vergegenwärtigt, und in dieser Disposition die Musikstücke an seinem inneren Ohre vorbeiziehen lässt." Nach diesem wirkt es fast komisch, wenn Spitta gleich darauf (S. 101) von der „ausserordentlichen Popularität der Schumann'schen Musik" spricht, eine Behauptung, für welche wir ihm die Verantwortlichkeit überlassen müssen. Dagegen unterschreiben wir gern und unbedingt die warmen Worte, mit denen er (S. 63) Schumann's Wirksamkeit als Schriftsteller würdigt, von welcher des Meisters „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker" (zweite Auflage in zwei Bänden) ein überaus ehrenvolles Zeugniss sind: „Zusammenfassend muss man über Schumann's Schriftstellerthum sagen, dass es nicht nur für den Augenblick überaus anregend, ja selbst bahnbrechend gewirkt, sondern dass es sich in Leistungen kund gegeben hat, die einen hohen dauernden Werth besitzen. In der Musikliteratur werden Schumann's Schriften stets einen ersten Rang behaupten, ja, in der Literatur der Kunstkritik überhaupt gebührt ihnen ein hervorragender Platz. Es ist weniger die Schärfe des analysirenden Verstandes, wodurch sie sich auszeichnen. Einen musikalischen Lessing könnte man Schumann nicht nennen, überhaupt sind es nicht die Waffen der Wissenschaft, mit welchen er wirkt. Es ist das poetische Talent, welches sich mit dem musikalischen Genie in der Person eines umfassend und fein gebildeten Menschen vereinigt hat.

Dieses bedingt die Originalität und den grossen selbständigen Werth der Schriften Schumann's."

Weder Mendelssohn noch Schumann haben Schüler im engeren Sinne des Wortes gebildet, wohl aber eine Schule, deren Einfluss so bedeutend war, dass die überwiegende Mehrzahl der Componisten aller germanischen Länder ihren Bahnen folgte und jedes Abweichen von denselben als Verirrung betrachtete. Von den Tonkünstlern, die wie Schumann, nur geringer begabt als dieser, unter der Führung Mendelssohn's ihren Weg fanden, haben sich ausgezeichnet: Ferdinand Hiller (1811—1885), der schon früh als Claviervirtuos aus der Schule Hummel's Aufsehen erregte und später als Dirigent in Leipzig und Düsseldorf, von 1850 bis zu seinem Tode aber in Cöln wirkte, wo er zugleich ein Conservatorium begründete und mit Erfolg leitete. Seine zahlreichen Compositionen sind, mit Ausnahme des 1840 zum ersten Mal aufgeführten Oratoriums „Die Zerstörung Jerusalems" unbeachtet geblieben, dagegen haben seine ebenfalls zahlreichen musikschriftstellerischen Arbeiten verdienten Beifall gefunden. Ferner Julius Rietz (1812—1877), ein persönlicher Freund Mendelssohn's und dessen Nachfolger als Dirigent in Düsseldorf und in Leipzig, 1860 als Hofcapellmeister nach Dresden berufen, wo er bis zu seinem Tode, die letzten Jahre als General-Musikdirector wirkte. Vorwiegend der geistlichen Musik Mendelssohn's verdankte Ernst Friedrich Richter (1808—1879) die Anregung zu seinen Compositionen, Psalmen, Motetten u. a. von vortrefflicher Arbeit, aber geringer Selbständigkeit, deren Erfolg weit zurückblieb hinter dem seiner Lehrthätigkeit am Leipziger Conservatorium und seiner vielfach aufgelegten Lehrbücher der Harmonie und des Contrapunkts. Von ausserdeutschen Componisten wurden durch Mendelssohn besonders beeinflusst: der Engländer William Sterndale Bennett (1816—1875), dessen Ouvertüren „Die Najaden" „Die Waldnymphe" u. a. mit Glück den Mendelssohn'schen Mustern nachgebildet sind, und der Däne Niels W. Gade (geb. 1814), der, durch Mendelssohn in Deutschland eingeführt, mit seiner ersten Symphonie (C-Moll) alsbald zum Liebling des deutschen Concertpublicums wurde, sich zeitweilig auch praktisch (als Dirigent der Leipziger Gewandhausconcerte) um das deutsche Musikleben verdient gemacht hat, seit 1861 aber in seiner Vaterstadt Kopenhagen wirkt. Weit origineller beanlagt als der Vorhergenannte, vertritt Gade gewissermaassen eine nationale Richtung, indem er das Localcolorit der Instrumentalmusik um eine neue, dem melancholischen Ernst seiner skan-

dinavischen Heimathlandschaft entsprechende Farbe bereicherte, welche später auch von seinen jüngeren Landsleuten mit Vorliebe verwendet worden ist.

Alle Bemühungen dieser Epigonen konnten indessen nicht darüber täuschen, dass mit Mendelssohn und Schumann die musikalische „Neuromantik", so gut wie die romantische Dichtkunst, unter deren Schutz sie gereift war, im Niedergange begriffen sei. Bei Heinrich Heine läuft die Romantik, wie Johannes Scherr in seiner „Allgem. Geschichte der Litteratur" (II. S. 290) richtig bemerkt, in die Spitze der Ironie aus und vernichtet so sich selbst. „Sie schlägt in seinen Liedern noch einmal ihre süssesten Töne an — wie z. B. die ganze Romantik nichts katholisch Innigeres hervorgebracht hat, als Heine's „Wallfahrt nach Kevlaar" — um dann plötzlich in den gellenden Lachtriller der Selbstverhöhnung überzuspringen." In diesen „Zerstörungsjubel, unter dessen Fanfaren die Sphinx der Romantik, ihr Räthsel selber lösend, sich in den Abgrund der Vernichtung stürzte" konnte die Musik, ihrem Wesen gemäss, nicht einstimmen, und wenn Schumann, mit der romantischen Poesie durch Dick und Dünn gehend, es unternahm, das bekannte Gedicht Heine's

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Das hat einen Andern erwählt,
Der Andre liebt eine Andre
Und hat sich mit dieser vermählt

und so weiter bis zu dem pikanten Schlusse

Wem es just passiret,
Dem bricht das Herz entzwei.

in Musik zu setzen, so können wir darin nur eine ästhetische Verirrung bedenklichster Art erblicken.[1]

[1]) Noch weiter ist man neuerdings in Wien gegangen, wo ein Componist die ironisch-tendenziösen Verse aus Heine's „Deutschland, ein Wintermärchen", in welchen der Dichter den crassesten Sensualismus auf Kosten des christlichen Spiritualismus erhebt, in Musik setzte (als Walzer für Männerchor mit Clavierbegleitung), und ein Gesangverein diese Composition in das Programm eines Concertes aufnahm. Allerdings wurde, wie Wiener Blätter berichteten, die Wirkung dieses „Kunstwerks" dadurch theilweise aufgehoben, dass in der Strophe:

Sie sang das alte Entsagungslied,
Das Eiapopeia vom Himmel,
Womit man einlullt, wenn es greint,
Das Volk, den grossen Lümmel —

die Worte „vom Himmel", ferner die Verse:

Inzwischen waren die Stürme des Jahres 1848 über Europa hingebraust, und die während der ersten Hälfte des Jahrhunderts nur geahnten politischen und socialen Ziele hatten sich den Blicken der fortschrittsbedürftigen Menschheit in voller Deutlichkeit gezeigt. Mendelssohn sollte die Bewegung dieses Jahres nicht mehr erleben; Schumann konnte wohl äusserlich durch sie berührt werden — seine „Vier Märsche 1849" sind ein Versuch, die Eindrücke des kriegerischen Treibens um ihn her auf dem Clavier darzustellen — seine Kunstrichtung jedoch wurde durch sie in keiner Weise beeinflusst. Erst mit R. Wagner erschien der berufene Interpret, der den neu gewonnenen Gesichtspunkten entsprechend veränderten Kunstanschauungen. Wir werden im nächsten Capitel sehen, wie es seiner ausserordentlichen dichterischen und musikalischen Kraft möglich wurde, die scheinbar altersschwach gewordene Romantik zu verjüngen; zuvor jedoch beansprucht Frankreich noch einmal unsere Aufmerksamkeit, wo sich die Romantik zwar erst in Folge der Revolution von 1830, dann aber mit um so grösserem Ungestüm Bahn brach, und der französischen Tonkunst eine Wendung gab, welche zu ihrer früheren Entwickelung in schärfstem Gegensatze steht.

* *
*

Zur Entfesselung der Geister des Sturmes und Dranges, welche in Frankreich während der Restaurationszeit zwangsweise in Schranken gehalten waren, gab dort wie in Deutschland die Dichtkunst das Signal: Victor Hugo rief als der erste Wortführer der französischen Romantik eine Bewegung hervor, die stark genug war, auch die übrigen Künste mit sich fortzureissen. In einem Lande freilich, wo der Respect vor der künstlerischen Convention so fest gewurzelt ist, wie in Frankreich, konnte es nicht ausbleiben, dass der Kampf gegen die Classicität mit ungewöhnlicher Erbitterung geführt wurde, dass die Neuerer, um

Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen —

und ähnlich Anstössiges von der Censur gestrichen waren, und die Sänger die Textes-Lücken mit dem unverfänglichen La, la! ausfüllen mussten; doch soll die erheiternde Wirkung des Vortrags nur um so stärker gewesen sein, da die Zuhörer den unverstümmelten Text in Händen hatten. Was hätten wohl bei dieser Gelegenheit alle diejenigen empfunden, welche seit den Zeiten des Pythagoras die das menschliche Gemüth bildende und veredelnde Wirkung der Tonkunst gepriesen haben?

zur Geltung zu gelangen, sich gewaltsamer Mittel bedienen mussten. Kein Wunder also, wenn die Neigung zum Ungewöhnlichen, Phantastischen und Paradoxen bei den französischen Romantikern weit stärker hervortritt als bei den deutschen, wenn die Opposition gegen alles Herkömmliche und Philisterhafte sich bis an die äussersten Grenzen wagte, dieselben sogar häufig überschritt. So sehen wir V. Hugo, dessen Genie nicht weniger Bewunderung verdient als der Muth, mit welchem er den seit den Zeiten Boileau's und Malherbe's auf der Sprache und Dichtkunst seines Volkes lastenden Zwang durchbrach, die anziehenden und fesselnden, bisweilen bewunderungswürdigen Gebilde seiner Phantasie nur zu oft durch Maasslosigkeit der Empfindung und des Ausdruckes verzerren und entstellen. Im Besonderen ist es die Sucht der Antithese, welche seine Auffassung und seinen Stil kennzeichnet. „Um die Antithese wirksamer zu machen, muss er die beiden Gegensätze möglichst von einander entfernen, muss er nach beiden Seiten übertreiben . . . Die Phantasie des Dichters ist bewundernswerth, aber sie raset durch das Weltall wie ein tollgewordener Komet und weder der Leser noch — der Dichter selbst vermögen ihren Riesensprüngen zu folgen. Nur das Gigantische dünkt ihn poetisch; die Menschen reizen ihn nur, wenn sie diesseits oder jenseits der Menschheitsgrenzen stehen: nur die grossen Verbrecher, Tyrannen und Ketzerrichter oder die Allerweltsdirnen und Giftmischerinnen, die Zwerge wie Triboulet, die Ungeheuer wie Quasimodo. Schön ist hässlich, hässlich schön, das ist sein Zauberspruch.“

Diese Worte des Literar-Historikers Engel [1]) charakterisiren nicht nur den grössten Dichter der französischen Romantik, sondern fast ebenso treffend den bedeutendsten musikalischen Vertreter derselben, Hector Berlioz (geb. 11. December 1803 im Städtchen La Côte Saint-André bei Grenoble, gest. 9. März 1869 in Paris). [2]) Ein künstlerischer Freiheitskämpfer, wie Frank-

[1]) E. Engel „Psychologie der französischen Literatur“ S. 262.

[2]) In seiner Selbstbiographie „Mémoires de Hector Berlioz“ (Paris, 1870) giebt der Künstler eine zwar stark subjectiv gefärbte aber höchst anziehende Schilderung seines Lebens und Wirkens. Sein Charakterbild vervollständigen die von ihm veröffentlichten Schriften „Les soirées d'orchestre“ (1853) „Les grotesques de la musique“ (1862) „A travers chants“ (1862); ferner seine 1879 unter dem Titel „Correspondance inédite de H. B.“ von Daniel Bernard herausgegebenen Briefe, sowie eine zweite 1882 erschienene Briefsammlung „Lettres intimes“. Aus den zahlreichen Schriften über Berlioz' Leben und Werke sind hervorzuheben: E. de Mirecourt „H. B.“ (1856); G. de Massougnes „H. B. Son oeuvre“ (1870); A Jullien „H. B. La vie et le combat, les oeuvres“ (1882);

reich keinen zweiten besessen, hat Berlioz schon deshalb ein besonderes Anrecht auf unsere Sympathie, weil ihm seine musikalische Laufbahn durch Hindernisse ungewöhnlicher Art erschwert worden ist. Kaum ein Musiker hat seine Kindheit, ja einen Theil seines Jünglingsalters unter musikalisch-ungünstigeren Verhältnissen durchlebt, als er. Von seinem Vater, einem vielbeschäftigten Arzte, erhielt er als Knabe neben dem wissenschaftlichen auch einigen Gesangunterricht; mit Hilfe obscurer Musiker seines Städtchens lernte er auch einige Instrumente spielen, aber nicht etwa Clavier oder Violine, sondern — das Flageolet, die Flöte und die Guitarre! Uebrigens boten die dürftige Kirchenmusik des Ortes und die gelegentlich von einem Dilettantenverein ausgeführten Streichquartette J. Pleyel's seiner musikalischen Phantasie die einzige Nahrung; diese aber war hinreichend, um seinen Schaffenstrieb zu wecken, so dass er schon im zwölften Jahre zwei Quintette für die Flöte und Streichinstrumente sowie mehrere Romanzen schrieb, wozu ihn überdies die Lectüre der Biographien Gluck's und Haydn's ermuthigt hatte, denen nachzueifern sein Lieblingsplan war. Vorläufig aber hatte sein Vater anders beschlossen und ihn zu seinem Berufe bestimmt: mit innerem Widerstreben fügte sich Berlioz und begab sich nach Paris, um sich dort dem Studium der Medicin zu widmen.

Sein erster Abend in der grossen Oper, wo er Salieri's „Danaiden“ kennen lernte, hinterliess ihm einen gewaltigen Eindruck, und als ihn bald darauf die Bekanntschaft mit Gluck's „Iphigenie in Tauris“ und Spontini's „Vestalin“ seinem bisherigen Ideenkreise vollends entrückt hatte, reifte in ihm der Plan, den Beruf des Arztes mit dem des Musikers zu vertauschen. Alsbald nach gefasstem Entschlusse eilt er in seine Heimath, um die Zustimmung seiner Familie zu erlangen; aber der Vater versagt dem ungehorsamen Sohne jegliche Unterstützung, während die Mutter, von religiösen Vorurtheilen beherrscht, und überzeugt, ihr Sohn sei als Componist dem Theater und damit der ewigen Verdammniss verfallen, ihn mit ihrem Fluche entlässt. Bei aller Willensstärke würde Berlioz unter

E. Hippeau „B. intime“ (1883); A. Ernst „L'oeuvre dramatique de H. B.“ (1884); G. Noufflard „H. B. et le mouvement de l'art contemporain“ (1885); Richard Pohl „H. B. Studien und Erinnerungen“ (1884); derselbe veranstaltete eine Gesammtausgabe der Schriften B.'s in deutscher Sprache (4 Bde. 1864). Die Kunstrichtung B.'s ist ausführlich besprochen in Franz Liszt's geistvollem Aufsatz „B. und seine Harold-Symphonie. 1855.“ (Gesammelte Schriften IV. S. 1—102).

solchen Umständen schwankend geworden sein, hätte er nicht schon vor seiner Abreise von Paris in Lesueur (S. 298) einen väterlichen Freund und eifrigen Lehrer gefunden. Dieser nahm sich auch jetzt seiner an und unterstützte ihn bereitwillig in seinem Studium; seinen Lebensunterhalt aber musste sich Berlioz bis auf Weiteres als Chorist an einem Vaudeville-Theater, sowie durch Flöten- und Guitarrenunterricht erwerben. Bald hatte er auch den Vortheil, in's Conservatorium aufgenommen zu werden (1826) und hier den Compositionsunterricht Reicha's zu geniessen, der so anregend auf ihn wirkte, dass er sich schon im folgenden Jahr mit einer Messe an die Oeffentlichkeit wagte — freilich ohne den erwarteten Erfolg, denn seine Arbeit wurde für ungeniessbar und unausführbar erklärt, und er selbst fühlte sich so wenig durch sie befriedigt, dass er nach einer zweiten Aufführung die Partitur verbrannte.

Zwei künstlerische Erlebnisse gaben um diese Zeit dem Schaffensdrange des jungen Künstlers einen mächtigen Impuls; Das eine war die Bekanntschaft mit der Musik Beethoven's, dessen C-Moll-Symphonie ihn so ergriff, dass er sich von nun an dem Cultus dieses Meisters mit Leib und Seele ergab, unbeirrt durch die Kühle seines verehrten Lehrers Lesueur, der seinen Enthusiasmus mit den Worten zu dämpfen suchte „C'est égal, il ne faut pas faire de la musique comme celle-là“. Das andere war das Erscheinen einer englischen Schauspielertruppe, welche den, wie in Deutschland durch Friedrich d. Gr., so in Frankreich durch Voltaire verpönt gewesenen Shakespeare zum ersten Mal dem Pariser Publicum vorführte. Die Wirkung des englischen Drama war hier dieselbe wie einst in Deutschland: in dem Maasse wie sich die Anhänger der classischen Bühnendichtung von ihm abgestossen fühlten, jubelten ihm die freiheitsdurstigen Jünger der Romantik wie einem erlösenden Evangelium zu. Wir brauchen nicht zu fragen, auf welcher Seite Berlioz in dem durch Shakespeare erregten Kampfe der Meinungen stand. Auch ohne ein Wort Englisch zu verstehen, gab er sich dem Genusse der Dichtungen — mit deren Inhalt er übrigens durch französische Bearbeitungen vertraut war — mit der ganzen Wärme seines jugendlichen Gemüthes hin, und diese Wärme erhob sich zur Fieberhitze, als er sich noch überdies in die Hauptdarstellerin, Henriette Smithson, sterblich verliebte. Dass dieselbe Jahre nachher seine Gattin wurde, lässt auf die Stärke der Gefühle schliessen, die ihn schon damals bewegten; aber auch für seine Kunst war diese Periode eines

gesteigerten Empfindungslebens von höchster Bedeutung, denn mit ihr fällt die Entstehung eines Werkes zusammen, welches die musikalische Individualität sowie die reformatorischen Ziele seines Schöpfers unverhüllt erkennen lässt: die 1829 zum ersten Mal aufgeführte „Phantastische Symphonie“ betitelt „Episode de la vie d'un artiste“.

Berlioz zeigt sich in diesem Werke einerseits durch Lesueur beeinflusst, der, wie sich der Leser erinnert, durch Verwendung des dramatischen Elements und der Tonmalerei die Kirchenmusik neu zu beleben versuchte, andererseits durch Beethoven, unter dessen Händen die Instrumentalmusik zur Darstellung eines dichterischen Inhalts fähig geworden war. In letzterer Hinsicht noch über Beethoven hinausgehend, versucht Berlioz in seiner „Symphonie fantastique“ eine Reihe von Vorgängen im Leben eines Künstlers nebst den durch sie hervorgerufenen Stimmungen in Tönen zu schildern, um aber den Zuhörer über die Bedeutung seiner Tonbilder völlig aufzuklären, sendet er ihnen ein Programm voraus. Im ersten der fünf Sätze der Symphonie schildert der Componist einen jungen Musiker, der zum ersten Mal ein weibliches Wesen erblickt hat, deren Bild, in Verbindung mit einem musikalischen Gedanken, ihn überall hin verfolgt. Die „doppelte fixe Idee“, welche ihm der Anblick der Geliebten hinterlassen hat, beherrscht ihn auch während der folgenden, das Getümmel eines Festes und die ländliche Ruhe darstellenden Sätze. Im vierten Satz ist der Held dieses instrumentalen Dramas zur Ueberzeugung gelangt, dass seine Liebe verschmäht wird und hat sich mit Opium vergiftet, aber die narkotische Dosis war zu schwach um ihn zu tödten und hat ihn nur in einen, von fürchterlichen Visionen begleiteten Halbschlaf versenkt. Er träumt, er habe die Geliebte ermordet, sei dafür zur Todesstrafe verurtheilt und wohne nun seiner eigenen Hinrichtung bei. Der Zug bewegt sich unter den bald düstern und wilden, bald glänzenden und feierlichen Klängen eines Marsches, in dem ein dumpfes Geräusch schwerer Tritte plötzlich unvermittelt in den lautesten Lärm übergeht. Am Schluss des Marsches ertönen wieder die vier ersten Takte der „fixen Idee“ wie ein letzter Liebesgedanke, um durch den verhängnissvollen Hieb des Beiles abgebrochen zu werden. Der fünfte Satz endlich schildert das Getümmel einer Schaar von Gespenstern, Hexen und Ungeheuern aller Art, die sich am Sabbat zum Leichenbegängnisse des Hingerichteten versammelt haben. Seltsames Getöse, Seufzerlaute, Gelächter, ferne Wehrufe, denen andere Rufe zu antworten scheinen. Noch

einmal erklingt die geliebte Melodie, aber sie hat ihren edlen und schüchternen Charakter verloren und ist nur noch ein unedles, triviales, niedrig-komisches Tanzlied: die Geliebte kommt zum Hexensabbat — Freudengebrüll bei ihrer Ankunft — sie nimmt Theil an den teuflischen Orgien — Geläute der Todtenglocken — burleske Parodie des Dies irae, welches schliesslich mit dem Hexentanzmotiv vereint erklingt.

Soweit das Programm der „Symphonie fantastique", dessen pikanter Inhalt den kühnsten Anforderungen des romantischen Jung-Frankreichs genügen konnte; der stürmische Beifall aber, welcher dem Werke fast einstimmig gespendet wurde, galt vor allem der erstaunlichen musikalischen Gestaltungskraft des Componisten, sowie der Consequenz, mit welcher hier ein neues Princip durchgeführt war. Thatsächlich war mit dieser Symphonie ein neues Genre der Instrumentalmusik in's Leben gerufen: die seither viel befehdete Programm-Musik. Die Gegner dieser Gattung gehen von der irrigen Ansicht aus, dass hier Poesie und Musik zu gleicher Wirksamkeit berufen seien und einander ihre Kreise stören. So nennt O. Klauwell in seinen „Musikalischen Gesichtspunkten" die Programm-Musik „ein Unding, wegen der wesentlichen Verschiedenheit der Wort- und der Tonsprache, deren erstere auf Grund der Logik von einem Gedanken zum andern fortschreitet, während die letztere nur durch vielfache Wiederholung desselben Gedankens verständlich wird" — er übersieht aber dabei, dass die in der Programm-Musik zur Mitwirkung herangezogene Dichtung lediglich im Geiste des Hörers wirkt, mithin der sinnlich wirkenden Tonkunst keinerlei Concurrenz macht. Gewiss ist die Verbindung beider Künste hier eine überaus lockere und die Art ihres Zusammenwirkens während des Kunstgenusses dürfte schwer zu bestimmen sein, unzweifelhaft aber ist die dichterische Zugabe ein schätzbares Hilfsmittel zum Verständniss des Tonstückes, gleichviel, ob dasselbe dem poetischen Gedanken seine Entstehung verdankt oder umgekehrt, wie bei manchen Clavierstücken Schumann's, deren Ueberschriften der Meister, wie er selbst berichtet, erst nachträglich erfunden hat.[1])

Uebrigens kommen zwei Bedingungen in Betracht, unter welchen die Programm-Musik allein berechtigt ist: das betreffende Musikstück muss inhaltlich und formell geeignet sein, auch ohne

[1]) Vgl. Hostinsky „Das musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk" S. 158 u. 159.

Hilfe des Programmes zu wirken und verstanden zu werden, und ferner, die Musik darf nicht Dinge zu schildern versuchen, welche ausserhalb ihres Darstellungskreises liegen, wie es die älteren Programm-Musiker gethan haben, z. B. Froberger (I. 77), der die Abenteuer einer Rheinfahrt in einer Claviersuite veranschaulichen will „wo u. a. vorgestellt wird, wie Einer dem Schiffer seinen Degen reicht und darüber in's Wasser fällt", ferner Kuhnau, der in seiner S. 116 erwähnten „Musikalischen Vorstellung einiger biblischen Historien in sechs Sonaten auf dem Clavier zu spielen" den Betrug Laban's durch Jacob darzustellen unternimmt; endlich auch Seb. Bach, dessen Capriccio über die Abreise seines Bruders u. a. die „Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen" enthält. Bestimmte Vorgänge wie die erwähnten anschaulich zu machen, wird sich die absolute Musik vergeblich bemühen, und auch die Nachahmung des im Naturleben Hörbaren ist ihr nur theilweise gestattet, wie Beethoven's Pastoral-Symphonie lehrt, wo zwar das Rauschen des Baches, auch das Aufziehen und Losbrechen des Gewitters künstlerisch dargestellt sind, die Nachahmung der Vogelstimmen am Schluss des Andante jedoch nur als ein ausserhalb des Bereiches der Kunst liegender Scherz gelten kann. Unter allen Umständen aber lassen die durch die Instrumentalmusik zu erweckenden Stimmungen und Empfindungen eine Interpretation durch das Wort zu, und poetisch beanlagte Naturen werden eine solche zur Vervollständigung des musikalischen Genusses sogar verlangen. So Grétry, der bereits ein halbes Jahrhundert vor Berlioz dies Verlangen mit den Worten ausdrückte: „Quel amateur de musique n'a été saisi d'admiration, en écoutant les belles symphonies d'Haydn: Cent fois je leur ai prêté les paroles, qu'elles semblent demander."[1])

Die „Phantastische Symphonie", welche auch als der erste Fall einer planmässigen Verwendung des Leitmotives von musikgeschichtlicher Bedeutung ist, hatte Berlioz geniale Begabung so unzweideutig erwiesen, dass ihm das Conservatorium den ersten Preis, den sog. Römerpreis, nicht versagen konnte, als er sich 1830 mit der Cantate „Sardanapale" zum zweiten Mal um denselben bewarb. Bald darauf sehen wir ihn in Italien die Freuden eines ungebundenen Lebens in vollen Zügen geniessen, mit seiner Guitarre die Abruzzen durchstreifen, den Volksgesängen

[1]) Grétry „Essais sur la musique" I. S. 348.

und den Weisen der Pifferari lauschend, um aus ihnen frische Nahrung für seine Phatasie zu gewinnen. In Rom wird er mit Mendelssohn bekannt und verkehrt mit ihm so freundschaftlich wie es der von dem seinigen grundverschiedene Charakter des deutschen Kunstgenossen gestattet.[1] Schon im zweiten Jahre seines Aufenthaltes jedoch tritt er, von dem Musikleben Italiens im Allgemeinen wenig befriedigt, die Rückreise nach Paris an, zu neuen Kämpfen für sein Ideal ausgerüstet mit einer Ouvertüre „König Lear“ und einer Symphonie „Le retour à la vie“, eine Art Ergänzung zur „Episode de la vie d'un artiste“, von ihm „Melolog“ genannt, bestehend aus Instrumentalsätzen, Chor- und Sologesängen und gesprochenem Text.

Diese Werke nebst der „Symphonie fantastique“ hätten genügt, um Berlioz als das Haupt der musikalischen Romantiker Frankreichs zu legitimiren und ihm in der Pariser Künstlerwelt eine hervorragende Stellung zu sichern; er hatte jedoch noch andere Waffen in Bereitschaft, um seiner an die Mächte des Stillstands gerichteten Kriegserklärung Nachdruck zu geben: schon vor seiner italienischen Reise war er als Schriftsteller aufgetreten, und die Gewandtheit seiner Feder sowie die Originali-

[1]) Ein schärferer Contrast ist kaum zu denken, als der im Wesen dieser beiden Jünglinge, in denen die von Friedrich Nietzsche in seiner Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ hervorgehobene Duplicität der Dionysischen und Apollinischen Kunstwelt gleichsam personificirt erscheint: bei Berlioz schrankenloses, orgiastisches Schwelgen in Empfindungen und in Tönen, revolutionäres Auflehnen gegen alles, seinen subjectiven Anschauungen Widerstrebende; bei Mendelssohn edles Maass, eine gewisse nüchterne Schärfe der Kritik, ein durch strenge Zucht anerzogener Abscheu vor Extravaganzen im Leben und in der Kunst. So erklärt sich sein wegwerfendes Urtheil über Berlioz (in seinen „Reisebriefen“ S. 120, wo übrigens der Name durch drei Sterne ersetzt ist): „* * * verzerrt, ohne einen Funken Talent; im Finstern herumtappend, der sich für den Schöpfer einer neuen Welt hält, — dabei die grässlichsten Sachen schreibt, und nichts träumt und denkt, als Beethoven, Schiller und Goethe; zugleich von einer grenzenlosen Eitelkeit, und auf Mozart und Haydn vornehm herabsehend, so dass mir sein ganzer Enthusiasmus sehr zweifelhaft wird . . . den ich todtbeissen möchte, bis er auf einmal wieder über Gluck schwärmt, wo ich dann einstimmen muss.“ In ganz anderem Tone äussert sich Berlioz um dieselbe Zeit über Mendelssohn gegen Ferd. Hiller: „C'est un talent énorme, extraordinaire, superbe, prodigieux. Je ne suis pas suspect de camaraderie en en parlant ainsi, car il m'a dit franchement, qu'il ne comprenait rien à ma musique. Il a un caractère tout virginal, il a encore des croyances; il est un peu froid dans ses relations, mais, quoiqu'il ne s'en doute pas, je l'aime beaucoup“. (Correspondance inédite. S. 88). — Wir werden sehen, wie Mendelssohn bei einer späteren Begegnung mit Berlioz sein obiges Urtheil bedeutend modificirt hat.

tät seines Stils, dazu die gründliche wissenschaftliche Bildung, die seine Arbeiten bekundeten, waren nicht unbeachtet geblieben. Jetzt, wo sich seine musikalischen Reform-Ideen völlig geklärt hatten, musste ihm daran liegen, ihnen auch auf diesem Wege Geltung zu verschaffen, und trotz seiner Abneigung gegen das Metier des Feuilletonisten übernahm er die musikalische Kritik des *Journal des Débats* und wurde zugleich Mitarbeiter an der 1833 begründeten *Revue et gazette musicale*. In dieser ebenso geachteten wie materiell vortheilhaften Stellung übte er den grössten Einfluss auf das Musikleben der Hauptstadt, dessen Schattenseiten er mit rücksichtsloser Schärfe und beissendem Sarkasmus beleuchtete, während er mit derselben Entschiedenheit für jedes ernste Streben, namentlich für die Meister seiner Wahl, Gluck, Beethoven und Spontini eintrat. Wenn sich Berlioz trotz seiner schriftstellerischen Erfolge und der sich an sie anschliessenden Componisten-Triumphe unbefriedigt fühlte und seine Mitbürger des Undanks beschuldigte, so ist dies seinem Temperament zuzuschreiben, denn selten hat ein musikalischer Reformator seiner Art die Früchte seiner Arbeit so frühzeitig genossen wie er. Nach dem Erscheinen der erwähnten Symphonie als Genie anerkannt, sieht er sich mit dreissig Jahren bereits auf einer Höhe, die so mancher andere Meister, wenn überhaupt, doch erst im Alter erreicht hat. Auch von Seiten des Staates wurde ihm bald darauf eine Auszeichnung zu Theil, indem man ihm die Composition eines Requiem zur Leichenfeier des in Afrika gefallenen General Damremont übertrug — ein Werk, das bei seiner ersten Aufführung im Invalidendom (1837) besonders durch die wirkungsvolle Entfaltung gewaltiger Instrumentalmassen einen mächtigen Eindruck hervorrief. Sogar die streng conservative grosse Oper öffnete dem Zukunftsmusiker ihre Pforten — dies allerdings nicht zu Berlioz Vortheil, denn seine Oper „Benvenuto Cellini“ (1838) entsprach so wenig den Gewohnheiten des Publicums der *Académie royale de musique*, dass sie, wie er sich in seinen Memoiren ausdrückt, schon bei ihrer Geburt erwürgt wurde und nach wenigen Vorstellungen vom Repertoire verschwinden musste.

Als zu den Glanzpunkten in Berlioz' Laufbahn gehörig müssen hier noch seine Beziehungen zu Paganini erwähnt werden. Der merkwürdige, damals auf der Höhe seines Ruhmes stehende Geiger hatte, seitdem er die „Symphonie fantastique“ kennen gelernt, eine so hohe Meinung vom Talent des Componisten, dass er ihn bat, ihm ein Solo zu schreiben und zwar

für die Bratsche, da er im Besitz einer vorzüglichen Stradivarius-Bratsche war und beabsichtigte, sich auf derselben öffentlich hören zu lassen. Berlioz entledigte sich des Auftrages in seiner Weise, indem er eine Symphonie in vier Sätzen schrieb, durch welche sich ein Hauptmotiv, von einer Solo-Bratsche vorgetragen, in verschiedener, dem Charakter der einzelnen Sätze entsprechender Gestalt, hindurchzieht: es war die Symphonie „Harold in Italien" (1834), ein Nachklang der Wanderungen des Componisten in den Abruzzen, zugleich der Ausdruck jener in Byron's „Childe Harold" waltenden träumerisch-melancholischen Stimmung, welcher der umflorte Klang der Bratsche ganz besonders entspricht. Beim Anblick der Skizze zu dieser Symphonie zeigte sich Paganini enttäuscht und meinte, das Soloinstrument habe zu viel zu pausiren, sei nicht glänzend genug behandelt u. s. w., dann verliess er Paris aus Gesundheitsrücksichten, ohne seinen Plan weiter zur Sprache zu bringen; als er aber nach drei Jahren bei einem abermaligen Aufenthalt in Paris die inzwischen mehrmals aufgeführte Symphonie in einem Concert hörte, war er so hingerissen, dass er vor dem Componisten niederkniete und ihm die Hand küsste. (!) Und noch mehr: am folgenden Tage sandte er ihm einen Brief, der mit den Worten beginnt „Beethoven spento, non c'era che Berlioz, che potesse farlo rivivere" und mit der Bitte schliesst, die Einlage, eine Anweisung auf 20,000 Franken, als ein Zeichen der Huldigung und des Dankes für seine „göttlichen" Compositionen anzunehmen. Natürlich war Berlioz' Freude und Dankbarkeit gross, denn dies wahrhaft fürstliche Geschenk machte es ihm möglich, sich für mehrere Jahre dem Journalisten-Frohndienst zu entziehen und ausschliesslich der Composition sowie der Aufführung seiner Werke zu leben.[1])

Von neuem Muthe durchdrungen und namentlich von dem

[1]) Diese Grossmuth eines Künstlers, der als äusserst geizig allgemein bekannt war, erschien den Parisern schlechthin unbegreiflich und wurde von ihnen, wie Berlioz in seinen Memoiren mit Indignation andeutet, in den verschiedensten Tonarten commentirt. Ferd. Hiller erzählt in seinem „Künstlerleben" (S. 89), Rossini habe ihm das Räthsel in folgender Weise gelöst: „Armand Bertin, der reiche, mächtige Besitzer des *Journal des Débats* hatte durch Berlioz selbst von der fanatischen Begeisterung des berühmten Geigers gehört und machte, da er den genialen Componisten liebte, Paganini den Vorschlag, sich, ohne Unkosten, als Spender der genannten Summe zu bekennen. Paganini that wie von ihm verlangt wurde. „Ist das denn wahr, sicher, möglich, glaublich?" frug ich Rossini. — „Ich weiss es" erwiderte der Maestro, mit dem festen Ernste, der ihm nicht minder wohl anstand als der scherzende Humor, in dem er sich meistens gefiel. Kein Zweifel, dass diese Thatsache noch manchen Anderen bekannt war. — Andere mögen sie bezweifeln — ich bin von ihrer Wahrheit überzeugt."

Wunsche bewegt, das verhängnissvolle Wort Paganini's wahr zu machen, schuf Berlioz sein nächstes Werk, eine Symphonie mit Chören nach Shakespeare's „Romeo und Julia“ (1839), welche an Grossartigkeit der Conception und Neuheit der Form seine bisherigen Arbeiten noch übertraf. Ein Prolog für Chor-Recitativ giebt, wie bei Shakespeare, die Exposition der Handlung; im Verlaufe derselben gruppiren sich die beiden feindlichen Familien mit ihrem Anhang zu Doppelchören von erstaunlicher Wirkung; die Liebenden selbst aber treten nicht persönlich auf: ihre Zwiegespräche, Romeo's Sehnen und seine Klagen um die verlorene Geliebte werden nicht gesungen, sondern sind dem Orchester anvertraut, weil, wie der Autor in seinem Vorwort sagt „die sublime Höhe dieser Liebe jeden Wortausdruck schwächlich erscheinen liesse, und die Instrumentalmusik für diesen Fall weit reichere, durch ihre Unbestimmtheit mächtigere Mittel des Ausdruckes bietet“. Wenn eines seiner Werke, so hat Berlioz dieses mit seinem Herzblut geschrieben; um so schwerer war deshalb seine Enttäuschung, als es vom Publicum, für welches Berlioz' Erscheinung inzwischen den Reiz der Neuheit verloren hatte, äusserst kühl aufgenommen wurde. Die in dieser Symphonie besonders reich strömende, ebenso warme wie tiefe Empfindung vermochte die Herzen der Pariser nicht zu rühren, und aus dem Scherzo „La reine Mab“, ein Stimmungsbild von fesselndem Reize und dazu ein Wunderwerk der Instrumentirungskunst, behauptete ein tonangebender Kritiker nichts weiter herauszuhören als „un petit bruit, semblable à celui des seringues mal graissées“. Mit grösserem Rechte als früher konnte sich Berlioz jetzt über den Unverstand seiner Landsleute beklagen; und da seine Feinde, deren er sich durch sein schroffes Auftreten als Kritiker eine grosse Anzahl selbst geschaffen hatte, ihm das Leben immer schwerer machten, so unternahm er 1841—1842 eine längere Kunstreise in's Ausland und zwar nach Deutschland, wo er hoffen durfte, ein besseres Verständniss für seine Bestrebungen zu finden. Und hierin hatte er sich nicht getäuscht. In den meisten grösseren Städten Deutschlands fand er begeisterte, mit seiner Musik bereits vertraute Anhänger: von Braunschweig aus verbreitete der Musikschriftsteller W. R. Griepenkerl durch die Schrift „Ritter Berlioz in Braunschweig“ den Ruf des französischen Meisters in weite Kreise; in Weimar bestrebte sich J. C. Lobe, seine Verdienste in helles Licht zu setzen; in Leipzig zeigte sich Mendelssohn bereit, den römischen Studiengenossen in der Ausführung seiner Concertpläne

nach Kräften zu unterstützen — der verbindliche Ton des Briefes, durch welchen er ihn einladet,[1]) steht in wohlthuendem Gegensatz zu dem des vorhin erwähnten, von Rom aus an seine Familie gerichteten Briefes, was jedoch noch keineswegs zu dem Schlusse berechtigt, dass sich Mendelssohn inzwischen mit Berlioz' Compositionsweise ausgesöhnt habe; wenigstens vermied er es, sich über dieselbe auszusprechen, und als man ihn nach einem der von Berlioz veranstalteten Concerte um seine Meinung befragte, replicirte er ausweichend: „Jeder componirt so gut er kann".

Den grössten Antheil an Berlioz' Erfolgen in Deutschland aber hatte Schumann, der schon beim Erscheinen der ersten Werke des französischen Kunstgenossen, der Ouvertüre zu „Waverley" (Op. 1.) und den „Vehmrichtern" (Op. 3), namentlich aber der „Phantastischen Symphonie" auch den Gesinnungsgenossen in ihm erkannt hatte und in seiner Zeitschrift auf's Wärmste für ihn eingetreten war. „Eile man, das Werk kennen zu lernen" hatte er von der ersteren Ouvertüre geschrieben „das trotz aller Jugendschwächen doch an Grösse und Eigenthümlichkeit der Erfindung das hervorragendste, was uns das Frankenland an Instrumentalmusik neuerdings gebracht", und den Gegnern der Vehmrichter-Ouvertüre war er mit den Worten entgegengetreten: „In der festen Ueberzeugung, dass gewisse Schulbank-Theoristen viel mehr geschadet, als unsere praktischen Himmelsstürmer, und dass Protection elender Mittelmässigkeit viel mehr Unheil angerichtet, als Auszeichnung solcher poetischer Extravaganz, fordern wir zugleich ein- für allemal unsere Nachkommen auf, uns zu bezeugen, dass wir in Hinsicht der Compositionen von Berlioz mit unserer kritischen Weisheit nicht wie gewöhnlich zehn Jahre hinterdrein gefahren, sondern im Voraus gesagt, dass etwas von Genie in diesem Franzosen steckt." In seiner ausführlichen Besprechung der „Symphonie fantastique" endlich hatte sich Schumann ausdrücklich als Geistes- und Geschmacks-Verwandten Berlioz' bekannt, und alle von conservativer Seite her gegen diesen gerichteten Vorwürfe zu entkräften gesucht: „Ist mir jemals ein Urtheil ungerecht vorgekommen, so ist es das summarische des Herrn Fétis in den Worten: je vis, qu'il manquait d'idées mélodiques et harmoniques... wenn derselbe behauptet, dass selbst die wärmsten Freunde Berlioz' ihn in Betreff der Melodie nicht in Schutz zu nehmen wagten, so gehöre ich zu Berlioz' Feinden: nur denke man dabei

[1]) Vgl. Berlioz' „Memoiren" S. 260.

nicht an italienische, die man schon weiss, ehe sie anfängt ... Seine Harmonie zeichnet sich, trotz der mannichfaltigen Combinationen, die er mit wenigem Material herstellt, durch eine gewisse Simplicität, jedenfalls durch eine Kernhaftigkeit und Gedrungenheit aus, wie man sie, freilich viel durchgebildeter, bei Beethoven antrifft ... Die dritte Abtheilung kann sich an reinem harmonischen Gehalte mit jedem andern symphonischen Meisterwerke messen: hier lebt jeder Ton ... In reizenden Gestalten bringt Berlioz hier den eintönigen Hauptgedanken wieder; Beethoven könnte es kaum fleissiger gearbeitet haben."[1]) Schliess-

[1]) Vgl. Robert Schumann, gesammelte Schriften I. S. 68. — Mit dem Programm als solchem kann sich Schumann principiell nicht einverstanden erklären; was er dagegen einwendet, möge hier, zur Vervollständigung des S 402 über die Programm-Musik Gesagten folgen: „Solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmässiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Componisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessiren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsymphonie beleidigte es ihn, dass ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zuthun zu errathen. Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt. Verschliesse sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten." Weiterhin zeigt sich Schumann nicht abgeneigt, die Berechtigung der Programm-Musik unter gewissen Bedingungen anzuerkennen. „Fragt man aber" fährt er fort „ob die Musik das, was Berlioz in seiner Symphonie von ihr fordert, wirklich leisten könne, so versuche man, ihr andere oder entgegengesetzte Bilder unterzulegen. Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuss, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat, und die eigene Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur Alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton. Was überhaupt die schwierige Frage, wie weit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiss, wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von Aussen nicht zu gering an. Unbewusst neben der musikalischen Phatasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von desto poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Composition sein, — und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffasst, desto

lich räth Schumann dem Componisten, das Excentrische seiner Richtung immer mehr zu mässigen, und spricht die Erwartung aus, dass seine Musik die deutschen Künstler „denen er im Bunde gegen talentlose Mittelmässigkeit eine starke Hand gereicht, zu frischerer Thätigkeit anregen werde“.

An der sonnigen Stimmung, welche die aus Deutschland geschriebenen, auch in den „Memoiren“ abgedruckten Briefe Berlioz' durchzieht, kann man den Wärmegrad der Freundschaftsbeziehungen des Künstlers zum deutschen Publicum ermessen. Diese Reise, sowie die in den folgenden Jahren unternommenen Reisen nach Oestreich-Ungarn und nach Russland, wo er nicht weniger gefeiert wurde als in Deutschland, brachten ihm nur den einen Nachtheil, dass er nach seiner Rückkehr die Oberflächlichkeit und die Geschmacksverirrungen des Pariser Musikpublicums noch weit peinlicher empfand als vorher. Auch die Zeitumstände waren inzwischen für ihn ungünstig geworden: hatte er bis dahin nur die Gegner seiner Kunst zu bekämpfen gehabt, so musste er jetzt auch die Angriffe derer erdulden, die sich als Patrioten durch ihn verletzt fühlten, nachdem er in seinen Reiseberichten die deutschen Musikzustände vielfach auf Kosten der französischen erhoben hatte. Man liess ihn dies entgelten, als er 1846 ein neues grosses Werk, eine zweite Symphonie mit Gesang „Die Verdammung des Faust“ an die Oeffentlichkeit brachte. Bei der ersten wie bei der folgenden Aufführung (in der Opéra comique) war das Theater nur halb gefüllt; statt des gehofften Beifalls — er selbst bezeichnet dies Werk als sein bestes, und jedenfalls steht es den übrigen nicht nach — fand er Gleichgültigkeit oder Spott, statt einer Einnahme ein beträchtliches Deficit. Nachdem bald darauf durch die neue Geistesströmung von 1848 auch in Frankreich der neuromantische Enthusiasmus gedämpft war, wurde Berlioz' Stellung eine völlig isolirte. Immer seltener erschien sein Name in der Oeffentlichkeit, und seine Aufnahme in die Akademie, eine Auszeichnung,

mehr wird sein Werk erheben oder ergreifen." — Uebrigens scheint Schumann's Interesse für Berlioz' Musik in dem Maasse abgenommen zu haben, wie seine eigene Künstler-Persönlichkeit sich selbständig entwickelte. Nach 1840, wo er es beklagt, dass Berlioz auf dem Repertoire der Gewandhaus-Concerte fehle, ist derselbe in den „gesammelten Schriften“ nicht mehr erwähnt, und drei Jahre später konnte man in der N. Zeitschrift für Musik (Band 18, S. 117) eine mit Z. unterzeichnete Besprechung des unter Berlioz' Mitwirkung veranstalteten Concerts zum Besten der Armen lesen, wo es u. a. heisst „die Kunst Berlioz' ist keine, die den Himmelskuss der Muse empfing“ und von der Symphonie fantastique gesagt wird „dass sie eine vollkommene Anarchie in der Musik predige“.

die er wahrlich wohl verdient hatte, und in seiner Eigenschaft als Franzose, ungeachtet seines hohen Selbstbewusstseins, doch schmerzlich entbehrte, blieb ihm jahraus jahrein hartnäckig versagt. Beim Tode Cherubini's wurde ihm der durch seine formenglatte aber inhaltleere Kammermusik in Dilettantenkreisen beliebt gewordene George Onslow (1784—1852) vorgezogen, und in späteren Vacanzen mehrere andere ebensoweit unter ihm stehende Bewerber, bis 1854, nach Aufführung seines doppelchörigen Te Deum mit Orchester und Orgel, sein Vaterland wenigstens diese Schuld gegen ihn abtrug.

Noch zweimal trat Berlioz mit neuen Werken auf, 1855 mit der biblischen Legende „Die Kindheit Christi", welche mit ihrem archaisirenden, die Vergangenheit des Componisten gewissermaassen verleugnenden Stil manchen Gegner seiner früheren Werke mit ihm ausgesöhnt hat, den Freunden derselben jedoch verhältnissmässig schwach erscheinen musste; zum letzten Mal aber 1863 mit der Oper „Die Trojaner", von ihm als sein künstlerisches Vermächtniss, und zugleich als eine seinem Lieblingsdichter Virgil dargebrachte Huldigung betrachtet, ein Werk, reich an edlen und erhabenen Gedanken — leider aber so wenig wie der „Cellini" geeignet, den Ansprüchen eines modernen Opernpublicums zu genügen. Um die der Erholung und Zerstreuung bedürftige Menge der Opernbesucher für ein Kunstwerk von höchster Idealität zu erwärmen, dazu bedarf es eines stark ausgeprägten Sinnes für das Bühnenmässige, das Theatralisch-Wirksame, wie ihn eben der grosse Symphoniker nicht besessen hat; und dass seine für Baden-Baden geschriebene Oper „Beatrice und Benedict" (1862) dort und in Weimar, wie auch der in mehreren Städten Deutschlands aufgeführte „Cellini" bei den Kennern lebhaftes Interesse erregt und warmen Beifall gefunden haben, kann noch keineswegs als Beweis für die Bühnen-Existenzberechtigung dieser Werke gelten.

Und doch, will man Berlioz' Musik mit einem Worte charakterisiren, so muss man sie als durch und durch dramatisch bezeichnen. Das Streben, der Musik einen bestimmten drastischen Ausdruck zu geben, tritt in allen seinen Werken in den Vordergrund, und wie ergreifend er auch häufig durch seine Lyrik wirkt,[1]) wie glücklich er sich vorkommenden Falles mit dem

[1]) Dies sowohl in den lyrisch gehaltenen Partien seiner Instrumentalwerke, wie auch namentlich in seinen Liedern, welche unter dem Titel „33 Mélodies pour chant et piano" zum Theil auch mit deutschem Text, in Paris erschienen sind.

epischen Element abzufinden weiss, seine volle Macht entfaltet er doch erst da, wo es gilt, eine Handlung in anschaulichster Weise darzustellen. Die Störung des künstlerischen Gleichgewichtes durch zu starkes Ueberwiegen des Dramatischen ist eine der Ursachen, weshalb Berlioz' symphonische Werke den Hörer in den meisten Fällen unbefriedigt lassen und bis zur Gegenwart nur einen kleinen Freundeskreis gefunden haben. Eine zweite Ursache ist die fast immer mangelhafte Ausführung; denn abgesehen davon, dass der Componist einen Aufwand von instrumentalen Mitteln verlangt, deren Beschaffung nur ausnahmsweise möglich ist, stellt er auch an die Technik jedes einzelnen Spielers und an den Dirigenten Anforderungen, denen ebenfalls nur unter besonders günstigen Verhältnissen genügt werden kann. Vor allem aber ist es die, durch das vulkanische Naturell des Künstlers bedingte Gewaltsamkeit des Ausdruckes, welche den Genuss seiner Musik beeinträchtigt. Schumann hat Recht, wenn er sagt: „Berlioz will gar nicht für artig und elegant gelten; was er hasst, fasst er grimmig bei den Haaren, was er liebt, möchte er vor Innigkeit zerdrücken" — wir aber dürfen von der Tonkunst beanspruchen, dass sie uns nicht nur in Aufregung versetze, sondern auch jene das Gemüth reinigende und befreiende Kraft der Katharsis bewähre, die ihr in nicht geringerem Maasse eigen ist, wie, nach der Behauptung des Aristoteles, der Tragödie. Aber die Grazien, welche auch an der Wiege des gewaltigen Beethoven, seines grossen Vorbildes, nicht gefehlt hatten, waren für Berlioz Fremdlinge; nur auf das Colossale, Gigantische war der Sinn des Meisters gerichtet, den Heine in seinen Kunstberichten aus Paris einmal nicht unzutreffend „eine colossale Nachtigall" nennt „einen Sprosser von Adlersgrösse, wie es deren in der Unterwelt gegeben haben soll."[1] Um sich aber

[1]) Wenn Franz Liszt (Ges. Schriften IV. S. 96) behauptet, die Riesendimensionen seien an Berlioz' Werken so wenig zu tadeln wie an den Colossalbauten des Alterthums, so ist dagegen geltend zu machen, dass die Muster-Bauwerke der alten Welt, die hellenischen Architektur-Monumente, ihre ausserordentliche Wirkung nicht zum Wenigsten ihren maassvollen Dimensionen verdanken. Die vielen in den vereinigten Staaten Nordamerika's unternommenen Nachbildungen griechischer Bauwerke in vergrössertem Maassstabe, deren Wirkung weit hinter der der Originale zurückbleibt, beweisen zur Genüge, dass das Colossale häufig ein Feind des Schönen ist. Ein noch bekannteres Beispiel ist die Nachbildung der Florentiner Loggia dei Lanzi in München, welche bei aller Treue doch verhältnissmässig wirkungslos ist, weil man auch hier, durch die räumlichen Dimensionen der Umgebung genöthigt, einen bedeutend grösseren Maassstab als den des Originals angenommen hat.

auf der schwindelnden Höhe, die er erklommen, zu erhalten, dazu fehlt ihm die Kraft, und um in ruhigere Bahnen der Empfindung einzulenken, der Zügel seiner nur in Extremen sich bewegenden Phantasie, der feine vermittelnde Formensinn. Mit eigener Hand zerstört er oft seine herrlichsten Gebilde, während wir noch in freudigem Anschauen versunken sind; der lieblichsten, rührendsten Cantilene bricht er durch eine Trivialität, die den Hörer in brüsker Weise vom Himmel auf die Erde versetzt, die Spitze ab; seine kühnen, in genialer Weise aufgebauten Thema-Combinationen fordern unsere Bewunderung heraus, um sich, ehe wir es gedacht, in den Sand zu verlaufen; und so könnte er nur zu oft, wie Faust beim Verschwinden des Erdgeistes, an seinen musikalischen Genius die Klage richten:

Hab' ich die Kraft, dich anzuziehn, besessen,
So hatt' ich, dich zu halten, keine Kraft!

In einem Zweige seiner Kunst blieb ihm freilich sein Genius unwandelbar treu: seine erstaunliche Fähigkeit, die geheimnissvollen Kräfte des Orchesters zu erkennen und nach seinem Willen zu lenken, lässt ihn nie im Stich. In der Sicherheit, mit welcher er jedem einzelnen Instrumente die seinem Charakter entsprechende Aufgabe zuweist und sie zu gewaltigen Massenwirkungen vereint, hat er alle seine Vorgänger hinter sich gelassen, und unter seinen Nachfolgern ist keiner, auch R. Wagner nicht ausgenommen, der nicht von ihm gelernt hätte.[1]) Dabei ist seine Instrumentirung sich niemals Selbstzweck; es handelt sich bei ihm nicht etwa nur, wie so oft bei Meyerbeer, um verblüffende Effecte, sondern die Instrumente sind stets nur die bereiten Vermittler und Diener des Gedankens. Auch hier aber zeigt sich wieder das Unharmonische in Berlioz' künstlerischem Naturell: der musikalische Gedanke ist keineswegs immer bedeutend genug, um den Aufwand der Mittel zu seinem Ausdruck zu rechtfertigen; der Reichthum des Colorites vermag die manchmal auffällige Schwäche der Zeichnung nicht zu verdecken, so geschickt auch Berlioz seine Farben jederzeit zu mischen versteht. Auf dies Missverhältniss macht auch R. Wagner in seiner Charakteristik Berlioz' aufmerksam. Nachdem er das ideale Streben desselben anerkannt hat, spricht er sein Bedauern aus, dass Berlioz in seiner Beethoven-Begeisterung gewissermaassen vom

[1]) Berlioz' „Lehrbuch der Instrumentation mit Notenbeispielen aus den Werken älterer Meister und des Verfassers" (1864 in deutscher Ausgabe von A. Dörffel erschienen) ist auch von den Gegnern seiner Musik als unübertroffen anerkannt.

Schwindel erfasst wurde und sein geblendetes Auge da farbige fleischige Gestalten zu erblicken vermeinte, wo in Wahrheit nur gespenstische Knochen und Rippen ihren Spuk mit seiner Phantasie trieben. „In dem Bestreben" fährt er fort „die seltsamen Bilder seiner grausam erhitzten Phantasie aufzuzeichnen und der ungläubigen, ledernen Welt seiner Pariser Umgebung genau und handgreiflich mitzutheilen, trieb Berlioz seine enorme musikalische Intelligenz bis zu einem vorher ungeahnten technischen Vermögen. Das was er den Leuten zu sagen hatte, war so wunderlich, so ungewohnt, so gänzlich unnatürlich, dass er dies nicht so gerade heraus mit schlichten, einfachen Worten sagen konnte: er bedurfte dazu eines ungeheuren Apparates der complicirtesten Maschinen, um mit Hilfe einer unendlich fein gegliederten und auf das Mannigfaltigste zugerichteten Mechanik das kund zu thun, was ein einfach menschliches Organ unmöglich aussprechen konnte: eben weil es etwas ganz Unmenschliches war . . . Dies aber konnte dem verblüfften Publicum nur durch die Wunder der Mechanik vorgeführt werden, und ein solches Wunder ist in Wahrheit das Berlioz'sche Orchester. Jede Höhe und Tiefe der Fähigkeit dieses Mechanismus hat Berlioz bis zur Entwickelung einer wahrhaft staunenswürdigen Kenntniss ausgeforscht, und wollen wir die Erfinder unserer heutigen industriellen Mechanik als Wohlthäter der modernen Staatsmenschheit anerkennen, so müssen wir Berlioz als den wahren Heiland unserer absoluten Musikwelt feiern; denn er hat es den Musikern möglich gemacht, den allerunkünstlerischsten und nichtigsten Inhalt des Musikmachens durch unerhört mannigfaltige Verwendung blosser mechanischer Mittel zur verwunderlichsten Wirkung zu bringen." [1])

Mit allen ihren Mängeln birgt Berlioz' Musik doch Schätze kostbarster Art, deren Hebung für die Weiterentwickelung unserer Kunst nur vortheilhaft sein kann. Noch entschiedener lässt sich dies von seinen Schriften behaupten, deren Bedeutung, anregende Kraft und stilistischer Werth von keiner Seite bestritten worden ist. Handhabt er die Tonsprache nicht immer mit gleicher Sicherheit, so findet er als Schriftsteller für jede Regung seines reichen Geistes und seines tiefen Gemüthes den richtigen und prägnanten Ausdruck, und auch da, wo die excentrische Seite seines Charakters hervortritt, vermisst man nicht, wie so häufig in seinen Tongebilden, die nöthige Concentrirung der künstlerischen Kraft. Mehr noch als die Schärfe und Knappheit seines Stils, die Lebendigkeit der Darstellung, der unerschöpflich

[1]) R. Wagner „Oper und Drama", Ges. Schriften III. S. 349.

sprudelnde Quell des Geistes und des Witzes — meist einer Art von Galgenhumor — fesselt uns in Berlioz' Schriften die Treue und Wahrhaftigkeit, mit welcher sie den Menschen wiederspiegeln; wie die Schriften Schumann's — wenn es erlaubt ist, den Verehrer Jean Paul's mit dem Geisteserben Voltaire's zu vergleichen — so sind auch die seinigen der unverfälschte Ausdruck eines warmen, von inniger Liebe für die Kunst wie für die Menschheit beseelten Gemüths.[1]

Gross und sympathisch erscheint auch Berlioz in der Schilderung, welche der fein beobachtende und ihm eng befreundet gewesene Ferdinand Hiller in seinem „Künstlerleben" (S. 63) von seinem Charakter entwirft: „Hector Berlioz war ein ganzer voller Mensch, der nie sein Naturell verleugnete; dieses aber war zusammengesetzt aus den verschiedenartigsten, ja, theilweise entgegengesetztesten Eigenschaften und Neigungen. Energisch bis zum Heroismus, eigensinnig, gewaltsam und doch gefügig, ja, schwach — überlegend, geduldig, ausdauernd und doch augenblicklichen Eindrücken maasslos nachgebend — gutmüthig, gefällig, liebenswürdig, dankbar und wieder bitter, scharf, ja rachsüchtig. Er hatte ein gut Stück Welt und Lebensverachtung und dabei den ungemessensten Ehrgeiz — der Erfolg berauschte ihn, während er seiner Geringschätzung des Publicums den ungestümsten Ausdruck verlieh. Den bedeutendsten künstlerischen Aufgaben, die er sich stellte, mit zwingender Kraft sich hingebend — die langweiligste, geistloseste Beschäftigung nicht

[1]) Gewiss gehört Berlioz zu denen, welchen man viel vergeben muss, weil sie viel geliebt haben. Führte er im Kampfe um sein Ideal, durch die Gleichgültigkeit und Spottsucht seiner Umgebung gereizt, scharfe, manchmal tödtlich verwundende Waffen, so ist zu seiner Entschuldigung noch hervorzuheben, dass die harte Behandlung, die er als Jüngling von seinen Eltern erlitten, ohne Zweifel dazu beigetragen hat, sein Gemüth zu verbittern, seine natürliche Empfindlichkeit noch zu verstärken. Seinen Feinden, den wirklichen wie den eingebildeten, gegenüber kennt er keine Gnade. Zu den ersteren gehörte Cherubini, über den er in seinen Memoiren die volle Schale seines Zornes ausschüttet, weil jener ihm einmal in seiner brüsken Weise die Benutzung der Bibliothek des Conservatoriums und speciell der Gluck'schen Partituren untersagt hatte. Zu den eingebildeten Gegnern dürfen wir Habeneck rechnen; denn wenn Berlioz in dem Bericht über die erste Aufführung seines Requiem unter Habeneck's Leitung erzählt, dieser habe im verhängnissvollsten Momente — im Tuba mirum, wo vier an verschiedenen Stellen des Orchesters postirte Gruppen von Blechinstrumenten bald vereint, bald dialogisirend einzugreifen haben — den Taktstock niedergelegt, um eine Prise Tabak zu nehmen, und hinzufügt: „L'a-t-il fait exprès? . . . Je n'en doute pas", so können wir uns dieser Auffassung, als zweifellos einer überreizten Phantasie entsprungen, unmöglich anschliessen.

scheuend, wenn seine Zwecke es mit sich brachten, konnte er seine Zeit in knabenhafter Weise verschwenden, in tollen Abenteuerlichkeiten vergeuden. Was ihn mehr als billig beherrschte, war die andauernde Betrachtung seiner selbst, seiner leidenschaftlichen Empfindungen, seines ganzen Thuns und Treibens. Er gehörte zu den Menschen, denen es ein Bedürfniss ist, vor sich selber immer interessant zu erscheinen — dem Geringsten, was sie thun, fühlen, leiden, dem Guten und Schlimmen, was ihnen widerfährt, eine erhöhte Bedeutung zu geben, und doch machte er nicht den Eindruck, eitel zu sein, was um so bemerkenswerther ist, als er viel und fast ausschliesslich von sich sprach. Nicht als ob er nicht Gott und die Welt, Musik und Dichtung, Menschen und Länder in's Bereich seiner Ergiessungen gezogen hätte — aber er blieb stets, um mich echt deutsch auszudrücken, subjectiv im allerhöchsten Grade . . . Glücklicherweise war seine Persönlichkeit so anziehend, so eigenthümlich — seine Rede so lebendig, so pittoresk — seine Denkweise so scharf und absonderlich, bald von einschneidender Folgerichtigkeit, bald von humoristischer Uebertreibung, witzig und drastisch, sein Enthusiasmus war so brennend, seine Abneigung so entschieden, dass man ihn nicht allein mit Freuden gewähren liess, sondern das Beste that, ihn stets zu neuen Expectorationen aufzustacheln. Berlioz war im vollen Sinne des Wortes ein Ehrenmann. Einige leidenschaftliche Schwachheiten mag er sich vorzuwerfen gehabt haben — aber man durfte ebensowenig seiner persönlichen Würde zu nahe treten, als er selbst es that. Jede Intrigue stand ihm fern — eher mag er durch Rücksichtslosigkeit sich und Anderen Manches verdorben, als auf Schleichwegen etwas erlangt haben. Sein künstlerisches Selbstbewusstsein war sehr stark. Wenn er als Kritiker in späteren Jahren zuweilen nicht so offen war, wie es in seiner Natur lag, so trug er dabei doch nur insofern der Macht der Verhältnisse Rechnung, als es galt, zu loben — nie hat er aus Eifersucht oder Eigennutz Werke oder Menschen herabgesetzt, die er in seinem Innern anerkennen musste. Im Tadel desjenigen, was ihm missfiel, mag er bisweilen aus Gereiztheit weiter gegangen sein, als von Nöthen — sein ganzes Wesen war eben von der äussersten Nervosität und in Leidenschaftlichkeit getränkt."

Der Idealismus und die Subjectivität, diese beiden Hauptmerkmale des Künstlers und des Menschen Berlioz, sind so vorwiegend deutsche Eigenschaften, dass der Deutsche sich ihm näher verwandt fühlen muss, als irgend einem französischen

Musiker. Auch in einzelnen Zügen seines Wesens tritt diese Verwandtschaft zu Tage; wie wir von Hiller (a. a. O. S. 76) hören, war ihm die Art seiner Landsleute, ihren schauspielerischen Neigungen im wirklichen Leben zu fröhnen, durchaus unsympathisch: „Seine Erzählungen dessen, was er während der Juli-Revolution gesehen, waren von jener drastischen Lebendigkeit, die ihm stets zu Gebote stand, aber ohne jede Spur von Freiheit-sprühendem Enthusiasmus. Er erging sich in Spott über das theatralische Benehmen vieler Leute aus dem Volke, die er beobachtet hatte — alle diese Poseurs, wie er sie nannte, erschienen ihm im lächerlichsten Lichte und seine satirischen Ausbrüche kannten keine Grenze.“ In der Kunst stellte sich Berlioz schon als Shakespeare-Verehrer mit einem Fusse auf germanischen Boden, und seine von Mendelssohn verspottete jugendliche Begeisterung für Beethoven, Schiller und Goethe bringt ihn uns noch näher; seine Berichte über die Erlebnisse und Eindrücke während seiner Reisen in Deutschland machen uns vollends zweifelhaft, ob Frankreich in der That als seine geistige Heimath zu betrachten sei. Und wie er, während der langen Jahre künstlerischer Vereinsamung unter seinen Landsleuten, in der Erinnerung an seine deutschen Erfolge Trost und Erquickung fand, so hat auch Deutschland ein gewisses Recht, ihn als zu ihm gehörig zu betrachten. „Was wir Deutschen den Franzosen von unserm Gluck lassen müssen, der nur auf dem von ihnen bebaueten Boden der grossen Oper sein Höchstes erreichen konnte, das müssen sie uns in Berlioz reichlich wiedergeben, der nur an Beethoven, nur an der deutschen instrumentalen Durchbildung zur vollen Reife und zur vollen Wirkung gelangte.“ [1]) Wohl suchen die Franzosen in neuerer Zeit die Vernachlässigung, unter welcher ihr grösster Meister zu seinen Lebzeiten gelitten hat, durch wiederholte Aufführungen seiner Werke wieder gut zu machen, verfahren jedoch dabei so einseitig, dass man nicht umhin kann, die Ursache ihres Berlioz-Enthusiasmus auf anderem als auf künstlerischem Gebiete zu suchen. In Deutschland dagegen werden seine Werke, ohne gerade populär zu sein, um ihrer selbst willen in Ehren gehalten, und die nach der Mendelssohn-Schumann'schen Epoche zur Geltung gekommene sog. neudeutsche Schule verehrt in ihm eines ihrer Häupter, in gewissem Sinne sogar ihren Begründer.

Ausser Berlioz hat die musikalische Romantik Frankreichs

[1]) Peter Cornelius. Allgem. Zeitung 7. Sept. 1867.

nur noch einen nennenswerthen Vertreter aufzuweisen: Félicien David (1810—76), den Autor der zu weitverbreitetem aber nur kurzem Ruhme gelangten Symphonie-Ode „Die Wüste“. Zur Zeit als David seine südfranzösische Heimath verlassen hatte um sich in der Hauptstadt zur Geltung zu bringen, stand hier der den romantischen Ideen verwandte Saint-Simonismus in Blüthe und wirkte mit seinen religiös-socialistischen Tendenzen so stark auf das Gemüth des jugendlichen Componisten, dass er dem Bunde beitrat und seine Kunst in den Dienst desselben stellte. Während seines Aufenthaltes in der Gralsburg dieses Ordens (in der Vorstadt Ménilmontant) schrieb er eine Anzahl von Hymnen für vierstimmigen Männerchor zum Gebrauche bei den religiösen Ceremonien der Ordensbrüder, als aber die Regierung 1833 dem Treiben der Saint-Simonisten ein Ende machte, schloss er sich einer Gruppe derselben an, welche im Begriff war, in den Orient zu pilgern und dort das neue Evangelium der Brüderlichkeit zu verkünden. Dieser Plan misslang selbstverständlich, doch hatte David von seinem fast dreijährigen Aufenthalt in Egypten und Syrien den Vortheil, einen reichen Schatz dortiger nationaler Weisen heimzubringen: sein Geschick für Bearbeitung derselben sowie die durch sie empfangene Richtung seines eigenen Schaffens treten in seiner „Wüste“ deutlich hervor und hatten nicht geringen Antheil an dem ausserordentlichen Erfolg dieses Werkes bei seiner ersten Aufführung in einem der Conservatoire-Concerte (1844). Uebrigens zeigt sich David hier durchweg als feiner, geschmackvoller Musiker, namentlich auch in der Vereinigung des gesprochenen Wortes mit der Musik, welche missliche Aufgabe er immer noch besser gelöst hat als andere Componisten, indem er auf eine musikalische Zeichnung fast ganz verzichtet und nur ein, der Situation entsprechendes, meist durch langgehaltene Töne oder Accorde hervorgebrachtes Colorit verwendet. Mit späteren Werken dieser Gattung sowie mit seinen Opern und seiner Kammermusik (darunter zahlreiche Streichquintette) hat David vergebens nach einem dem der „Wüste“ ähnlichen Erfolg gestrebt, und auch diese war schon so gut wie vergessen, als man den Componisten 1869 an Berlioz' Stelle zum Mitglied der Akademie erwählte — ein schwächlicher Ersatz für den Meister, der zwar nicht, wie Paganini gemeint hatte, Beethoven wieder zu beleben berufen war, der aber den Ehrentitel eines „französischen Beethoven“ immerhin beanspruchen darf.

* * *

Wie sich Berlioz als Musiker an Deutschland anlehnen musste, weil sein Vaterland dem ihn beherrschenden romantischen Empfinden nur ungenügende Nahrung bot, so auch ein zweiter auf dem Boden der französischen Romantik gereifter Künstler, Franz Liszt (geb. 22. October 1811 im Dorfe Raiding bei Oedenburg in Ungarn).[1] Liszt's langjähriger Aufenthalt in Frankreich während der für seine Entwickelung entscheidenden Lebensjahre sowie der Umstand, das ihm die französische Sprache vertrauter ist als eine andere, berechtigen uns, ihm in dieser Darstellung einen Platz neben Berlioz anzuweisen, wenn auch seine Künstlerpersönlichkeit, in Folge seiner ungarischen Abstammung und seiner späteren Wirksamkeit in Deutschland, dem er nach erreichtem Mannesalter fast ausschliesslich seine Kräfte gewidmet hat, ein weit mehr internationales Gepräge zeigt, als die seines französischen Kunstgenossen.[2]

Der geistige Einfluss Deutschlands war es, unter welchem Liszt während seiner Knabenjahre heranreifte. Sein Vater, Rechnungsführer bei jenem Fürsten Esterhazy, dem Haydn

[1]) Biographie: L. Ramann „Franz Liszt als Künstler und Mensch" Band I. Die Jahre 1811—40 (1880). — L. Rellstab „F. L. Beurtheilungen, Berichte, Lebensskizze" (1842). — O. Lessmann „F. L. Eine Charakterstudie" (1881). — Von Liszt's Compositionen handeln: R. Wagner „Ueber F. L.'s symphonische Dichtungen" (Ges. Schriften V. S. 235). — F. Dräseke „F. L.'s neun symphonische Dichtungen" (Anregungen für Kunst etc. herausgegeben von Brendel und Pohl. 1857—59). — L. A. Zellner „Ueber F. L.'s Graner Festmesse" (1858). — F. Brendel „F. L. als Symphoniker" (1858). — L. Ramann „F. L.'s Oratorium Christus, eine Studie" (1874). Ders. „F. L. als Psalmensänger" (1886). — Richard Pohl „F. L. Studien und Erinnerungen" (1883).

[2]) Während Liszt 1838 in einem Berichte an die *Gazette musicale* schreibt „er habe frühzeitig seine Heimath vergessen und Frankreich als sein Vaterland ansehen gelernt", ist es doch gelegentlich vorgekommen, dass er sich selbst einen Deutschen nannte. (Vgl. Friedr. Niecks „Modern song writers. Franz Liszt," *Musical Times*. 1884. S. 626 Anm.) — Aus diesem Dilemma möge uns Rellstab befreien, der bei Gelegenheit eines von Liszt 1842 in Berlin veranstalteten Concertes, mit Bezugnahme auf das dort vorgetragene Liszt'sche „Rheinweinlied" für vier Männerstimmen, folgendes schreibt: „Weit mehr als der absolut musikalische Werth dieser Composition erfreute uns der deutsche Geist, besser das deutsche Gemüth, welches aus derselben hervorging, edle Begeisterung verbunden mit einer warmen Herzlichkeit. Das Lied bekundete uns, wie das ganze so liebenswerthe Wesen des Künstlers überhaupt, dass sein echter, innerster Kern uns heimathlich angehört, und die Einwirkung des Auslandes gewissermaassen nur Pfropfreiser auf diesem Stamme gesetzt hat, welche ihn mit den mannichfaltigsten Blüthen schmücken, unter denen einige allerdings reicher und schöner sind, als selbst die Treibkraft der Heimath sie in dieser Gattung erzeugt haben würde, andere seltsam, eigenthümlich, noch andere dem deutsch ausgebildeten Sinn nur als Auswüchse erscheinen." (a. a. O. S. 10.)

als Capellmeister gedient hatte, war noch mit dem Altmeister, wie auch mit dessen Nachfolger Hummel in persönlichem Verkehr gewesen, und wusste seinem Sohne die Begeisterung mitzutheilen, die ihn ergriff, so oft er jener Glanzzeit der deutschen Tonkunst gedachte. Auch praktisch konnte er ihn zur Musik anleiten, da er mehrere Instrumente, namentlich Clavier und Violoncell, fertig spielte; als aber der Kleine schon beim ersten Unterricht eine ausserordentliche Beanlagung zum Clavierspiel verrieth, war es des Vaters eifrigstes Bestreben, ihm Gelegenheit zu gründlicher Ausbildung zu verschaffen. Nachdem sich Franz im Alter von neun Jahren zum ersten Mal öffentlich hatte hören lassen (in Oedenburg, mit einem Concert von Ferd. Ries und einer freien Phantasie), und bald darauf auch in Pressburg aufgetreten war, vereinigten sich mehrere, von seinem Talente freudig überraschte Musikliebhaber, um ihm die Mittel zu seiner Ausbildung zu gewähren, in Folge dessen der Vater seine Anstellung aufgab und mit ihm nach Wien übersiedelte. Hier übernahm Czerny seine pianistische Ausbildung, während ihn Salieri einige Zeit hindurch in der Composition unterrichtete, und nach anderthalb Jahren war er bereits so vorgeschritten, dass er in einem selbst gegebenen Concert allgemeine Bewunderung erregte. Auch Beethoven, der sich unter den Zuhörern befand, scheint trotz seiner Taubheit das Genie des merkwürdigen Kindes erkannt zu haben, denn er entliess den kleinen Virtuosen mit einem Kusse und einem bedeutungsvollen Glückwunsch zur weiteren Künstlerlaufbahn.

Wir folgen dem jungen Liszt auf seiner Reise durch Deutschland, wo er in allen grösseren Städten concertirte, nach der französischen Hauptstadt, die er im Herbst 1823 erreichte. Ueberall, auch in London, welches in der nächsten Saison besucht wurde, erregten sein Spiel und seine Persönlichkeit ein Aufsehen, ähnlich dem beim ersten Erscheinen des kleinen Mozart. Aber weder der ihm gespendete Beifall noch die Zerstreuungen des Reiselebens hinderten ihn, an seiner Ausbildung emsig weiter zu arbeiten, wobei er, auch daran an Mozart erinnernd, eine treffliche Stütze in seinem Vater hatte, der ihn mit liebevoller Strenge zum Studium, namentlich der Werke Seb. Bach's anhielt. Auch zum Componiren regte ihn der Vater an, nachdem im folgenden Jahre das Concertreisen aufgegeben und Paris zum festen Wohnsitz gewählt war; in kurzer Zeit hatte der nunmehr vierzehnjährige Franz eine grössere Anzahl von Claviercompositionen vollendet, ja sogar eine Oper „Don Sanche ou le

château de l'amour", welche 1825 in der grossen Oper zur Aufführung kam und eine den Umständen entsprechend freundliche Aufnahme fand. Jetzt erwachte auch in ihm das Verlangen, die Composition gründlich zu studiren und unter der Leitung des bewährten Reicha begann er sich mit den Geheimnissen des Contrapunktes vertraut zu machen; noch aber hatte er den Cursus nicht vollendet, als ihn das Unglück traf, seinen Vater zu verlieren. Sich selbst überlassen in der grossen, an Verführungen reichen Stadt (denn die Mutter, welche bald darauf auch nach Paris übersiedelte, vermochte bei aller Liebe doch nicht, ihm den erfahrenen, weltklugen Vater zu ersetzen), noch kaum den Knabenjahren entwachsen, und doch bereits mit Huldigungen überhäuft — wahrlich, es bedurfte einer ungewöhnlichen Charakterstärke und Reinheit, um die Irrwege zu vermeiden, welche sich dem Auge des Jünglings boten. Sein künstlerischer Genius sowie sein schon im Knabenalter erwachter tief-religiöser Sinn hoben ihn kräftigend über das Gemeine empor und bewahrten ihn vor jenen Abwegen. Um diese Zeit verschwand er für mehrere Jahre völlig von der Bildfläche des Pariser Lebens und reifte in der Stille, weniger mit musikalischen als mit wissenschaftlichen Studien, namentlich philosophischen und theologischen, beschäftigt, einem neuen Entwickelungsstadium entgegen.

Als Ferd. Hiller 1828 in Paris anlangte, hiess es von Liszt „er lebe ruhmessatt, sehr zurückgezogen und es sei nicht leicht, an ihn zu gelangen". [1]) Allmählig aber machte die Aussenwelt wieder ihre Rechte an ihn geltend, und nachdem die inneren Kämpfe überwunden waren, betrat er als ein neuer Mensch den künstlerischen Schauplatz. Musikalische Eindrücke bedeutendster Art veranlassten ihn bald darauf zu einer ungewöhnlichen Anspannung seiner Kräfte: zuerst, 1831, die räthselhafte Erscheinung Paganini's, von dessen Spiel er in innerster Seele getroffen wurde, so dass ihm der Gedanke nicht Ruhe liess, auf seinem Instrumente ähnlich wunderbare Wirkungen hervorzubringen, wie jener auf der Geige. Sodann das Auftreten Chopin's im folgenden Jahre, dessen Vortrag und Compositionen ihn das seit der Bekanntschaft mit Paganini in's Auge gefasste Ziel noch deutlicher erkennen liessen. Eine dritte Begegnung endlich führte den entscheidenden Moment herbei, wo der Claviervirtuose Liszt sich in seiner ganzen Grösse der staunenden Musikwelt offenbarte: Sigismund Thalberg, der schon 1830 in Wien als Pianist grosses Aufsehen gemacht hatte, kam 1835

1) F. Hiller „Künstlerleben" S. 203.

nach Paris und versetzte auch hier durch die Eigenart und Vollendung seiner Technik die musikalischen Kreise in ungegewöhnliche Erregung. Nur ein Liszt konnte es wagen, mit ihm sich in einen Wettkampf einzulassen, — er unternahm ihn und blieb Sieger, denn er zeigte sich nicht nur als unumschränkter Beherrscher der Thalberg'schen Technik, sondern er wusste dieselbe in einer Weise geistig zu beleben, dass das Spiel des Rivalen neben dem seinen trocken und nüchtern erschien. [1]) Es bewährte sich, was die *Gazette musicale* schon beim ersten Wiedererscheinen Liszt's in der Oeffentlichkeit von ihm gesagt hatte: „Sein Vortrag ist seine Sprache, seine Seele, es ist der poetischste, vollendetste Inbegriff aller Eindrücke, die er empfangen hat, alles dessen, wovon er eingenommen ist. Diese Eindrücke, die er allem Anschein nach vermittelst der Sprache gar nicht wiedergeben, in klaren und bestimmten Gedanken gar nicht aussprechen könnte, sie reproducirt er in ihrer ganzen unbegrenzten Ausdehnung mit einer Kraft der Wahrheit, mit einer Gewalt der Natur, einer Energie der Empfindung, einem Zauber der Anmuth, welche noch nie erreicht worden sind. So kommt es, dass Liszt's Vortrag kein mechanisches Exercitium, sondern vielmehr und im eigentlichen Sinne ein Componiren, ein wirkliches Kunstschaffen ist."

Aus den jahrelangen Eroberungs- und Triumphzügen, die den Meister, als er nach zwölfjährigem Aufenthalt Paris verlassen hatte, durch ganz Europa führten, können hier nur einige Episoden hervorgehoben werden. In Leipzig, wo er 1840 eintraf, zeigten sich Publicum und Kunstrichter nicht weniger begeistert als die leicht entzündlichen Pariser. In einem Briefe Mendelssohn's an seine Mutter [2]) heisst es: „Liszt besitzt ein durch und durch musikalisches Gefühl, das wohl nirgend seines Gleichen finden möchte — mit einem Worte, ich habe keinen Musiker gesehen, dem so wie ihm die musikalische Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe und da unmittelbar ausströmte", und Schumann schreibt seiner Braut [3]): „Mit Liszt bin ich fast den

[1]) In diesem Sinne hat sich später auch Rellstab ausgesprochen: „Liszt schliesst Thalberg völlig in sich ein. Giebt er nicht dasselbe wie dieser, so könnte er es doch geben, er würde jede Aufgabe, die Thalberg zu lösen vermag, gleichfalls lösen; nicht so umgekehrt. Thalberg's Kunst ist eine harmonisch ausgebildete wunderschöne Körperlichkeit; überall Ebenmaass, Haltung, Ruhe, Grazie, Kraft; doch jener Reiz, der aus erhöhten Seelenzuständen auf den Körper übergeht, ist ihm wenig, oder doch der Kunst Liszt's so viel mehr eigen, das wir diese geradehin im Gegensatz zu jener eine beseelte nennen möchten."

[2]) Briefe aus den Jahren 1833—47. S. 225.

[3]) Jugendbriefe. S. 310.

ganzen Tag zusammen ... wie er doch ausserordentlich spielt, und kühn und toll, und wieder zart und duftig — das hab' ich niemals gehört ... heute früh hätte ich dich zu Liszt gewünscht. Er ist doch gar zu ausserordentlich. Er spielte von den Novelletten, aus der Phantasie, der Sonate, dass es mich ganz ergriff. Vieles anders als ich es mir gedacht, immer aber genial und mit einer Zartheit und Kühnheit im Gefühl, wie er sie wohl auch nicht alle Tage hat ... Glaubst du wohl, dass er in seinem Concert ein Härtel'sches Instrument gespielt hat, dass er vorher noch niemals gesehen? So etwas gefällt mir ungemein, dies Vertrauen auf seine guten zehn Finger ... Liszt erscheint mir alle Tage gewaltiger; heute hat er wieder gespielt, dass wir alle zitterten und jubelten." Am höchsten stieg der Liszt-Enthusiasmus bei dem kühlen und kritischen Publicum Berlin's; er gipfelte in dem Festgeleite, welches die Studentenschaft, für welche Liszt mehrere Gratis-Concerte veranstaltet hatte, ihm bei seiner Abreise nach Russland gab. Die halbe Stadt folgte dem Zuge, den der Gefeierte in einem mit sechs Schimmeln bespannten Wagen eröffnete, und so allgemein war der Wunsch, dem Meister noch ein letztes Mal zuzujubeln, dass der König, welcher auf seiner Spazierfahrt zufällig in das Gedränge gerieth, kaum beachtet wurde, worüber man, wie Varnhagen erzählt, Abends bei Hofe merklich verstimmt war.

Bedeutungsvoller als alles dies sind zwei Momente in Liszt's Wanderjahren: seine Theilnahme an der Beethovenfeier in Bonn (1842) und die erste Wiederberührung mit dem Boden seines Heimathlandes. Bei der ersteren Veranlassung zeigte sich eine Seite seines Wesens in besonders hellem Lichte: jene, den Künstler wie den Menschen in gleichem Maasse zierende Opferwilligkeit, Hingebung und Selbstverleugnung, wo es galt, ein Ideal zu verwirklichen. Hatte er diese Eigenschaften, Beethoven gegenüber, schon als Musiker bewiesen, indem er, auf billige Lorbeeren verzichtend, die damals noch für unausführbar geltenden Clavierwerke aus des Meisters letzter Periode dem widerstrebendem Publicum mit systematischer Consequenz vorgeführt, so trat er jetzt auch materiell für ihn ein: er nahm die Denkmal-Angelegenheit, die trotz der Beisteuer hoher und höchster Herrschaften in's Stocken gekommen war, ganz in seine Hand, trug allein die enormen Kosten (circa 18,000 Thaler), und noch mehr, er liess sich für mehrere Monate in Bonn nieder und widmete sich ausschliesslich den Vorbereitungen und Proben zu dem mit der Denkmals-Enthüllung

verbundenen Musikfest, welches dann unter Spohr's Leitung stattfand.

Wie sich Liszt mit dieser That das Bürgerrecht als deutscher Künstler erworben hat, so gab sein erster Besuch Ungarns seinen Landsleuten wohlbegründeten Anspruch, ihn den ihrigen zu nennen. Auch in diesem Falle war es die Stimme seines grossen Herzens, die ihn bei seinem Handeln leitete. Eines Morgens in Venedig, so lesen wir in einem seiner Briefe vom Jahre 1838, hörte er von der furchtbaren Wassersnoth, unter welcher die Bewohner der ungarischen Hauptstadt zu leiden hatten, und, wiewohl gewöhnt, Frankreich als sein Vaterland zu betrachten, empfand er doch in diesem Augenblicke die Zusammengehörigkeit mit seinem Geburtslande so lebhaft, dass er sich kurz entschloss, seinen Landsleuten nach Kräften zu helfen. Der Sinn des Wortes „Vaterland" war, wie er schreibt, plötzlich in ihm lebendig geworden. „Ich ging im Geist in die Vergangenheit zurück, that einen Blick in mein Inneres und entdeckte mit einem unaussprechlichen Entzücken rein und unbefleckt den ganzen Schatz der Erinnerungen aus der Kindheit." Der Erfolg seiner in Pest zum Vortheil der Nothleidenden gegebenen Concerte war selbstredend glänzender als irgend ein früherer, da man nicht nur den Künstler, sondern auch den Wohlthäter und den berühmten Landsmann feierte. Für Liszt aber war der Aufenthalt in Ungarn noch in anderer Hinsicht merkwürdig: Die Musik der Zigeuner, jenes verkommenen, über ganz Europa verbreiteten, doch nur in Ungarn verhältnissmässig heimischen und hier die nationale Musik repräsentirenden Nomadenvolkes, wurde für ihn eine künstlerische Offenbarung und gab seiner Phantasie die reichste Anregung, ja man darf sagen, eine für sein späteres Kunstschaffen bestimmende Richtung. Schon als Knabe hatte er in Wien den bizarren und phantastischen Klängen dieser Musik mit Spannung und tiefer innerer Bewegung gelauscht; jetzt als gereifter Künstler erkannte er den ganzen Reichthum dieser durchaus nationalen, von allen Regeln der Culturmusik abweichenden Weisen mit ihrer schwermüthig klagenden, der Fesseln des Taktstriches ledigen Melodik, ihrem bald träumerisch verschwommenen, bald in unwiderstehlicher Straffheit dahinstürmenden Rhythmus. Völlig bestrickt von dem Reize dieser Naturmusik begnügt sich Liszt nicht mit den Leistungen der in den Städten ansässigen Zigeuner-Capellen, sondern er sucht das fahrende Volk draussen auf, im Walde, auf der Puszta, und in tagelangem persönlichen Verkehr mit ihnen lässt er den

Geist ihrer Musik auf sich wirken. Man weiss, welche herrliche künstlerische Früchte ihm aus diesen Abenteuern reiften: in seinen „Ungarischen Rhapsodien" für Clavier hat Liszt die von den Zigeunern erhaltenen musikalischen Eindrücke treuer und treffender geschildert als alle Componisten, welche dies vor ihm versucht hatten. Wenn Haydn, Schubert und Andere gelegentlich ungarische Motive verwenden, so haben sie dieselben doch stets ihrem persönlichen Stil und dem Geschmack ihrer Zeit angepasst; Liszt dagegen lässt die Zigeuner in ihrem eigenen Idiom zu uns reden, und indem er uns in alle Geheimnisse ihrer Tonsprache einweiht, zeigt er uns den Quell, aus welchem der Claviermusik, wie jedem andern Compositions-Gebiete, Erfrischung und Verjüngung sprudelt, weist er uns hin auf das einzig wirksame Heilmittel gegen Stagnation und Verknöcherung unserer Kunst, auf die Natur, auf das Volksleben.[1])

Unter den Städten, welche Liszt auf seinen Triumphzügen zum Verweilen einluden, ist der Musensitz Weimar nicht zuletzt zu nennen. Schon 1846 trat der Künstler in nähere Beziehung zu dem kunstsinnigen Fürsten des thüringischen Ländchens und wurde von ihm zum Hofcapellmeister ernannt, ohne dass er damit eine bestimmte Pflicht übernommen hätte. Als ihn indessen nach mehr als zehnjährigem Wanderleben der Trieb, sich zu vertiefen, sich neue Gebiete seiner Kunst zu unterwerfen, stärker als je zuvor erfasste, nahm er seinen festen Wohnsitz in Weimar und widmete sich ganz seinem Amte (1849). Auch jetzt, wenn wir Liszt's über die folgenden zehn Jahre sich erstreckende Capellmeister-Thätigkeit überblicken, fesselt uns neben der künstlerischen die menschliche Seite seines Wesens. Als Künstler waltet er mit Eifer und Gewissenhaftigkeit seines Amtes und dirigirt sogar Flotow's „Martha", wirkt er anregend auf die seiner Leitung unterstellten Künstler, hebt er die Weimarer Oper mit verhältnissmässig bescheidenen Mitteln zu einer überraschenden Höhe; als Mensch aber geht er weit über den Kreis seiner Capellmeisterpflichten hinaus, indem er unablässig strebt, das Verkannte, an anderen Orten durch die Gewalt der Mode und der Routine Zurückgedrängte, an's Licht zu ziehen und zur Anerkennung zu bringen. Mit liebevoller Sorgfalt wählt er aus den Arbeiten der jüngeren Künstler, welche sich zahlreich um

[1]) Die Ergebnisse seines liebevollen und gründlichen Studiums der Zigeuner und ihrer Musik bietet Liszt in seinem Buche „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie", Paris 1859, zweite Aufl. Leipzig 1881.

ihn gesammelt hatten, die verdienstvollsten, und führt sie dem Publicum vor, auch auf die Gefahr hin, dem Geschmacke desselben nicht zu entsprechen. Von Berlioz brachte er nicht nur die Orchesterwerke, sondern auch die Opern zur Aufführung, und zwar in einer Weise, dass der dabei anwesende Componist seine kühnsten Erwartungen übertroffen sah, und die Freunde des musikalischen Fortschritts in ganz Deutschland dem kleinen Weimar ihre Aufmerksamkeit zuwandten. Von allergrösster Bedeutung aber war sein entschlossenes Eintreten für Richard Wagner. Als dieser nach der revolutionären Erhebung Sachsens im Mai 1849 aus Dresden hatte fliehen müssen, fand er bei Liszt ein erstes Asyl, im folgenden Jahre aber setzte Liszt zur Ueberraschung und unter höchster Theilnahme des gesammten musikalischen Deutschlands die Aufführung des „Lohengrin" in Weimar durch, und bewirkte damit, dass die Opern des Geächteten nach und nach wieder auf den deutschen Bühnen in Scene gingen. Wohl konnte Wagner in Bezug auf den Kunstgenossen, dessen künstlerische und menschliche Grösse zehn Jahre zuvor bei ihrer ersten Begegnung in Paris von ihm noch nicht erkannt worden war, aus der Verbannung schreiben: „Wunderbar! durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimathlos wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimath für meine Kunst. Als ich zum Schweifen in die Ferne verwiesen wurde, zog sich der Weitumhergeschweifte an einen kleinen Ort dauernd zurück, um diesen mir zur Heimath zu schaffen".[1])

Die Kunstgeschichte hat keinen zweiten Fall aufzuweisen, in welchem ein grosser Künstler, noch dazu ein gefeierter, beinahe vergötterter Virtuose, den grösseren Künstler neidlos als solchen anerkennt, ihm seine ganze Kraft widmet, gewissermaassen in ihm aufgeht. Unsere Bewunderung für Liszt's Charakter aber wächst, wenn wir bedenken, dass er selbst um diese Zeit eine productive Kraft entfaltete, die man dem Virtuosen, als welchen ihn die grosse Welt kannte, nicht entfernt zugetraut hatte. Es ist hier der Ort, die verschiedenartigen Aeusserungen dieser Kraft, die Entwickelungsstufen des Componisten Liszt näher zu betrachten. Die Gabe einer selbständigen musikalischen Erfindung äusserte sich schon beim Kinde, dessen Improvisa-

[1]) R. Wagner „Eine Mittheilung an meine Freunde" — Ges. Schriften IV. S. 413.

tionen auf dem Clavier nicht weniger Staunen erregten, als seine geistig belebte Wiedergabe der Werke Anderer. Es folgt die Zeit seines eigentlichen Virtuosenthums, wo ihm sein Instrument, die Technik desselben im umfassendsten Sinne des Wortes, zunächst am Herzen liegt; er plant eine Vereinigung der Orgel mit dem Clavier und überträgt die dem ersteren Instrument eigene Fähigkeit, den Ton zu verlängern und in mächtigen Schallwellen dahin brausen zu lassen, auf das seinige; er hört Paganini, und seinem Bestreben, die von diesem entdeckten Geigen-Effecte für das Clavier zu verwerthen, dankt die Technik desselben eine weitere Bereicherung, man darf sagen, eine Neugestaltung;[1]) damit noch nicht zufrieden, geht er darauf aus, durch sein Instrument das ganze Orchester zu ersetzen, und auch dies gelingt ihm, wie seine Uebertragungen Beethoven'scher und Berlioz'scher Symphonien zeigen. Bald steht die gesammte Musikliteratur dem reproducirenden Künstler offen, denn auch die Vocalmusik nimmt er in sein Repertoire auf: zur Verbreitung der Schubert'schen Lieder haben seine zehn Finger nicht weniger beigetragen, als die Kehlen der besten Sänger. In allem diesen Reproduciren aber äusserte sich eine so starke Subjectivität, eine so ausgeprägte Persönlichkeit, dass Liszt's Wiedergabe schon mehr als eine producirende, als die Kundgebung eines selbständig schöpferischen Geistes angesehen werden musste.

So standen die Dinge, als Liszt, zum Manne gereift, in der Stille des weimarischen Aufenthaltes die nöthigen Bedingungen fand, seine schöpferischen Kräfte zu sammeln und zu concentriren, seine eigentliche Componistenlaufbahn zu beginnen. Wohl war er bereits mit einer Anzahl von eigenen Claviercompositionen hervorgetreten, die das Vorhandensein jener Kräfte unzweifelhaft machten; schon beim Erscheinen seines ersten Etüdenwerkes hatte Schumann geschrieben: „Dass Liszt bei seiner eminenten musikalischen Natur, wenn er dieselbe Zeit, die er dem Instrument und anderen Meistern, so der Composition und sich selbst gewidmet hätte, auch ein bedeutender Componist geworden wäre, glaube ich gewiss.“[2]) Dennoch war die musikalische Welt so sehr gewöhnt, in ihm nur den Virtuosen zu sehen, dass man ihm, als er in den fünfziger Jahren mit einer Reihe grosser

[1]) Liszt's „Bravourstudien nach Paganini's Capricen für das Pianoforte bearbeitet“ erschienen 1839 in Wien.

[2]) R. Schumann. Ges. Schriften II. S. 119.

Orchesterwerke auftrat, den symphonischen Dichtungen „Ce qu'on entend sur la montagne“ (nach Victor Hugo) „Tasso, Lamento e Trionfo“ „Les Préludes“ (nach Lamartine) „Orpheus“ „Prometheus“ „Mazeppa“ (nach V. Hugo) „Festklänge“ „Héroïde funèbre“ „Hungaria“ „Hamlet“ „Hunnenschlacht“ (nach Kaulbach's Bilde) und „Die Ideale“ (nach Schiller), fast allgemein die Berechtigung dazu absprach. Um dies zu beweisen, machte man geltend, dass Liszt nicht in ununterbrochener Compositionsthätigkeit geschult sei, wie andere Meister, man vergass jedoch, dass kein grosser Componist auf anderem Wege als auf dem jahrelangen Reproducirens zur Selbständigkeit des Schaffens gelangt ist, und dass Liszt, indem er die Werke seiner Vorgänger am Clavier nachgeschaffen, den gleichen Bildungsgang zurückgelegt hatte. Hauptsächlich aber nahm man Anstoss an der neuen Form jener Orchesterwerke, an ihrer Bezeichnung als „symphonische Dichtungen“ und gar an den sie begleitenden Programmen. Selbst R. Wagner gehörte, als principieller Gegner der Programm-Musik, anfangs zu den Zweiflern, bekannte aber offen seinen Irrthum, nachdem er sich mit den symphonischen Dichtungen vertraut gemacht und sich überzeugt hatte, dass die Incongruenz zwischen der dichterischen und der musikalischen Idee, die er an Berlioz' Programm-Musik empfunden, hier aufgehoben war, „dass Liszt nicht den Gegenstand schildert, wie er vom Dichter durch Worte bezeichnet wird, sondern den ganz andern, jeder Beschreibung unerreichbaren, von dem man sich bei seiner unnahbar duftigen Eigenschaft kaum vorstellen kann, wie er so einzig klar, bestimmt, dicht und unverkennbar unserem Gefühle sich darstellen kann.“ [1])

[1]) R. Wagner „Ueber Franz Liszt's symphonische Dichtungen“. Ges. Schriften V. 235. — Sehr deutlich ist dort der Unterschied zwischen der Liszt'schen und der Berlioz'schen Programm-Musik gekennzeichnet. Seine frühere Abneigung gegen diese Gattung motivirt Wagner damit, dass es ihm bei den besten, ja oft wirklich genialen Erscheinungen dieser Art immer begegnet sei, während des Hörens den musikalischen Faden so gänzlich zu verlieren, dass er mit keinerlei Anstrengung ihn festzuhalten oder wieder anzuknüpfen vermocht habe. „Dies begegnete mir“ fährt er fort „noch vor Kurzem mit der in ihren Hauptmotiven so wundervoll ergreifenden Liebesscene in unseres Freundes Berlioz „Romeo und Julia“-Symphonie; die grösste Hingerissenheit, in die mich die Entwickelung des Hauptmotives gebracht hatte, verflüchtigte und ernüchterte sich im Verfolge des ganzen Satzes bis zum unläugbaren Missbehagen; ich errieth sogleich, dass, während der musikalische Faden verloren gegangen war (d. h. der consequent übersichtliche Wechsel bestimmter Motive), ich mich nun an scenische Motive zu halten hatte, die mir nicht gegenwärtig und auch nicht im Programm aufgezeichnet waren. Diese Motive waren unstreitig in der berühmten

Die Missgunst, der die symphonischen Dichtungen in den damals maassgebenden Kreisen begegneten, galt übrigens weniger dem Programm als der freien Form und dem fremdartigen Inhalt. Für diesen schuf sich Liszt, der Mahnung eingedenk, neuen Wein nicht in alte Schläuche zu füllen, eine neue Form, welche die vom Dichter angeregte Einbildungskraft des Musikers ungebunden walten liess — scheinbar ungebunden, denn jene Gesetze der musikalischen Logik, deren Herrschaft wir in Beethoven's Symphonien bei aller Freiheit der Tongestaltung empfinden, ihnen gehorcht auch Liszt in seinen symphonischen Dichtungen. Ihr Umfang bestimmt sich durch den mehr oder minder reichen Inhalt an Gedanken und Bildern, durchweg aber ist an die Stelle der älteren cyclischen Form die einsätzige getreten; freilich zeigt dieser eine Satz eine solche Mannichfaltigkeit der musikalischen Architektonik, dass er dem darzustellenden Stoffe nach allen Seiten gerecht wird und für sich allein die Aufgabe eines cyclischen Musikwerkes vollständig erfüllt. Nur zweimal wurde dem Componisten der Stoff zu mächtig, um sich an dieser Form genügen zu lassen: in der „Faustsymphonie in drei Charakterbildern“ (Faust, Gretchen, Mephistopheles), und in der Symphonie zu Dante's „Divina Commedia“, dieser gewaltigsten aller orchestralen Tondichtungen Liszt's, von welcher

Shakespeare'schen Balconscene vorhanden: darin, dass sie getreu der Disposition des Dramatikers gemäss festgehalten waren, lag aber der grosse Fehler des Componisten. Dieser, sobald er diese Scene als Motiv zu einer symphonischen Dichtung benutzen wollte, hätte fühlen müssen, dass der Dramatiker, um ungefähr dieselbe Idee auszudrücken, zu ganz anderen Mitteln greifen muss, als der Musiker; er steht dem gemeinen Leben viel näher, und wird nur dann verständlich, wenn er seine Idee in einer Handlung uns vorführt, die in ihren mannichfaltig zusammengesetzten Momenten einem Vorgange dieses Lebens so gleicht, dass jeder Zuschauer sie mit zu erleben glaubt. Der Musiker dagegen sieht vom Vorgange des gemeinen Lebens gänzlich ab, hebt die Zufälligkeiten und Einzelheiten desselben vollständig auf, und sublimirt dagegen alles in ihnen Liegende nach seinem concreten Gefühlsinhalte, der sich einzig bestimmt eben nur in der Musik geben lässt. Ein echter musikalischer Dichter hätte daher Berlioz diese Scene in durchaus concreter idealer Form vorgeführt, und jedenfalls hätte sie ein Shakespeare, wenn er sie einem Berlioz zur musikalischen Reproduction übergeben wollte, gerade um so viel anders gedichtet, als das Berlioz'sche Musikstück jetzt anders sein sollte, um an sich verständlich zu sein.“ Die schwierige Lösung des hier vorliegenden Problems ist nach Wagner's Meinung erst Liszt gelungen, denn, schliesst er „soviel ist gewiss, dass es mit Liszt's Anschauung eines poetischen Objectes eine grundverschiedene Bewandtniss von der Berlioz'schen haben muss, und zwar muss sie der Art sein, wie ich sie bei Erwähnung der Romeo-Scene dem Dichter zumuthete, sobald er seinen Gegenstand dem Musiker zur Ausführung überliefern wollte.“

Wagner sagen konnte, sie sei ihm wie der Schöpfungsakt eines erlösenden Genius entgegengetreten, der Dante's unaussprechlich tiefsinniges Wollen aus der Hölle seiner Vorstellungen durch das reinigende Feuer der musikalischen Idealität in das Paradies seligst selbstgewisser Empfindung befreite.[1]) Wie sich übrigens Liszt und Wagner als Componisten auch in manchen Einzelheiten auf der Bahn des Fortschritts begegnen, wäre bei einer Analyse der symphonischen Dichtungen leicht nachzuweisen. Die zur rhythmisch abgegrenzten, wesentlich dem Tanze folgenden Melodie im Gegensatz stehende sogenannte „unendliche Melodie" Wagner's herrscht auch bei Liszt vor, und der thematischen Behandlung liegt auch in den symphonischen Dichtungen das Princip zu Grunde, durch Festhalten eines Leitmotives die Einheit des ganzen Tonstückes zu wahren.

Die in der Weimarer Zeit zahlreich entstandenen Lieder Liszt's zeigen zum grössten Theil ebenfalls eine von den älteren Mustern völlig verschiedene Physiognomie; auch hier verläugnet sich der Programm-Musiker nicht, denn in vielen Fällen setzt Liszt nicht sowohl die Dichtung in Musik, als vielmehr die durch die Dichtung erzeugte Stimmung, so dass seine Lieder mit grösserem Rechte „Dichtungen für eine Singstimme" heissen müssten. Dabei begnügt er sich nicht mit der Wiedergabe einer Gesammtstimmung, sondern er entwickelt aus ihr eine Fülle einzelner Stimmungen und Bilder; Züge, die in der Dichtung nebensächlich erscheinen, gewinnen unter seiner Hand Leben und Bedeutung. Ist dadurch allerdings die Einheit zwischen Dichtung und Musik gefährdet, so erwächst dafür der letzteren ein Gewinn an Farben und Ausdrucksnüancen aus dieser Art der Interpretation, reich genug, um sie künstlerisch zu rechtfertigen. Zu den vocalen Tondichtungen dieser Art gehört u. a. Heine's „Loreley", welche sich trotz aller Einfachheit der dichterischen Conception bei Liszt zu einem reich ausgeführten Tongemälde erweitert; andererseits braucht man sich nur des vielgesungenen „Es muss ein Wunderbares sein" zu erinnern, und man wird dem Componisten die Fähigkeit nicht bestreiten, auch im engeren Rahmen des wirklichen deutschen Liedes Vollendetes zu schaffen.[2])

[1]) R. Wagner „Das Publicum in Zeit und Raum". (X. S. 135.)

[2]) Vgl. Friedrich Niecks „Modern song writers. II. Franz Liszt." (*Musical Times*, November 1884). Der Autor dieser lesenswerthen Abhandlung unterscheidet drei Gattungen Liszt'scher Lieder: die echten Lieder, welche,

Bevor wir eine dritte Epoche in Liszt's schöpferischer Thätigkeit betrachten, folgen wir ihm noch auf ein anderes Gebiet, welches er zwar schon als Jüngling betreten hatte, in Weimar aber erst völlig in Besitz nahm: wir lernen ihn als Schriftsteller kennen. Seine erste schriftstellerische Kundgebung, die nächste Frucht der philosophischen und humanistischen Studien, die ihn während der Jahre der Zurückgezogenheit in Paris beschäftigt hatten, war eine Abhandlung „De la situation des artistes" (1835), in welcher er mit jugendlicher Begeisterung auf die hohe Mission des Künstlers hinweist, und die untergeordnete sociale Stellung desselben beklagt, deren Ursache er aber weniger in dem Unverstande des Publicums, als vielmehr in dem Mangel an Bildung, an künstlerischer Ueberzeugung, an Idealismus auf Seiten des Künstlers selbst findet. Zahlreiche Aufsätze über verschiedene Probleme der Kunst und des Lebens, welche, wie jene erste Arbeit in der *Gazette musicale* erschienen, füllen die Jahre bis 1851 aus, wo Liszt zum ersten Mal mit einer grösseren Schrift in die Oeffentlichkeit trat: „Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner", eine Charakteristik dieser beiden Opern, die weder an Wärme noch an Klarheit der Sprache unter ihren vielen Nachfolgern ihres Gleichen hat, und im Verein mit den Weimarer Aufführungen dieser Opern bahnbrechend wirkte. Im selben Jahre erschien eine zweite grössere Arbeit Liszt's: „De la fondation-Goethe à Weimar" die das Thema von der socialen Stellung der Künstler weiter ausführt, und namentlich verlangt, dass die Goethe-Stiftung, sofern sie ihren Zweck, die deutsche Kunst zu kräftigen, erreichen wolle, die Förderung der Tonkunst mindestens eben so sehr in's Auge zu fassen habe, wie die der Dichtkunst und der bildenden Künste. Bemerkenswerth ist, dass Liszt in dieser Schrift, wiederum mit Wagner zusammentreffend, die Einrichtung periodisch wiederkehrender Feste musikalischer Art mit Wärme befürwortet.[1]) Dieser Arbeit folgte 1852 das

ob strophisch oder durchcomponirt, der metrischen Anordnung des Textes folgen, Kammer-Cantaten, wie er die ausgedehnteren, häufig vielgliedrigen, aus den Elementen des Recitativs und der Arie gemischten Lieder zu nennen vorschlägt, endlich Improvisationen, in denen das declamatorische Princip die musikalische Gestaltung ausschliesslich bestimmt, und der Stil zwischen Recitativ, Arie und Arioso schwankt.

[1]) Bei diesen Festen sollten vorzugsweise die Werke der Zeitgenossen zur Aufführung kommen — ein Wunsch, welcher später (1859) Liszt veranlasste, zur Begründung des eben diesem Zwecke dienenden „Allgem. Deutschen Musikverein" die Initiative zu ergreifen.

Buch „F. Chopin“, ein seinem Freunde errichtetes Denkmal mit einer tief in den Geist des ihm so congenialen Tondichters eindringenden Charakteristik seiner Werke und den Erinnerungen an die persönlichen Beziehungen des Autors zu ihm.

Während der nächsten Jahre setzte Liszt seine literarische Thätigkeit fast ohne Unterbrechung fort, meist einem Bedürfniss des Momentes nachgebend, indem er, nach Weber's Beispiel, das Publicum über die Bedeutung einer neuen Erscheinung in der Kunstwelt aufzuklären strebt, oder indem er das Schaffen eines grossen, noch nicht allgemein anerkannten Meisters von allen Seiten beleuchtet und den Leser gleichsam in die Geistes-Werkstatt desselben einführt. So entstanden 1855 die Abhandlungen „Berlioz und seine Harold-Symphonie“, eine geistvolle Apologie der Programm-Musik, „Robert Schumann“ „Robert Franz“ „Wagner's Rheingold“ und in den folgenden Jahren zahlreiche weitere Arbeiten, unter denen die bedeutendste: „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie“ (Paris 1859. Neue Ausgabe. Leipzig 1881). Alle diese Schriften sind der Ausdruck einer kraftvollen, in sich einigen Persönlichkeit, eines stark subjectiven, die Ausdehnung des Gedankenhorizontes aber in keiner Weise beschränkenden Empfindens; die Sicherheit und die Wärme der Darstellung zeichnet sie nicht weniger aus als die Freiheit und der edle Schwung des Stils, der Reichthum geistvoller Aperçus, kühn gewählter Bilder, treffender, wenn auch nicht immer im Wörterbuche der französischen Akademie verzeichneter Ausdrücke. Wenn Büffon den Stil mit dem Menschen identificirt, so ist es hier der ganze Mensch mit seinen Empfindungen, seinem Charakter, seinen Eingebungen, Ueberschwänglichkeiten und Träumen, der sich im Stil offenbart.[1]) Wir finden bei Liszt einen Theil der poetischen Kraft Victor Hugo's, und sind nicht überrascht zu erfahren, dass ein Lamartine dem Jüngling, als er dessen erste literarische Versuche kennen gelernt, eine glänzende Schriftsteller-Laufbahn in Aussicht gestellt haben soll.[2])

Im Jahre 1859 beschloss Liszt seine Weimarer Wirksamkeit, durch welche die altberühmte Musenstadt aufs Neue zu künstlerischer Bedeutung gelangt war. Hatte er sich schon während

[1]) Vgl. Eugène de Bricqueville „Franz Liszt“. (Musikzeitung *Ménestrel*, Jahrg. 49. Nr. 26.)

[2]) Eine Gesammtausgabe von Liszt's Schriften in deutscher Uebersetzung (Band I. von La Mara, Band II. ff. von L. Ramann) erschien 1880—82 in fünf Bänden bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

der letzten Jahre seiner Amtsführung wiederholt überzeugen können, dass das dortige Publicum unfähig sei, sich zu seinem idealen Standpunkt zu erheben, so musste der Widerstand, welchen der damals als Theater-Intendant nach Weimar berufene Dingelstedt seinen Plänen entgegensetzte, ihm seine Wirksamkeit vollends verleiden. Nachdem er sein Amt niedergelegt, wandte er sich nach Rom (1861), wo er in den geistlichen Stand trat, d. h. er erhielt die sog. niederen Weihen mit dem Titel Abbé, wodurch bekanntlich die künstlerische Thätigkeit des so Geweihten in keiner Weise beschränkt wird. Dieser Schritt des Meisters erregte allgemeines Aufsehen, und wurde in den Kreisen, die schon an Liszt's musikalischer Richtung Anstoss genommen, in unverständiger Weise, vielfach auch in spöttischem Tone commentirt, wogegen er Jedem, der mit Liszt's geistigem Entwickelungsgange einigermaassen bekannt ist, durchaus folgerichtig und in seinem Charakter begründet erscheinen muss. Von der Intensität seines religiösen Empfindens schon während der Kinderjahre giebt eine Aufzeichnung in des Vaters Tagebuch den richtigen Begriff: „Von Jugend an gab sich Franzens Geist einem natürlichen Hange der Andacht hin, und es verschmolz sich sein lebhaftes Kunstgefühl mit einer Frömmigkeit, welche die ganze Aufrichtigkeit seines Alters hatte.“ Mit erreichten Jünglingsjahren aber regten sich diese Triebe auf's Neue und so kräftig, dass der Vater Mühe hatte, ihn von seinem Vorhaben, in den geistlichen Stand zu treten, abzubringen. Wieder erwachte in ihm das Bedürfniss, der Welt zu entsagen, beim Tode seines Vaters, und später fand er im Saint-Simonismus (S. 418), für einige Zeit wenigstens, die Befriedigung desselben. Den Eifer, mit welchem er in die Lehre dieses neuen Apostels einzudringen suchte, musste selbst ein Skeptiker *par excellence* wie Heinrich Heine anerkennen, der in seinen Berichten aus Paris von Liszt's Geistesrichtung schreibt: „Lobenswerth bleibt immer dies unermüdliche Lechzen nach Licht und Gottheit; es zeugt von seinem Sinn für das Heilige, für das Religiöse.“ Wen könnte es nach alle diesem noch überraschen, wenn unser Künstler, nachdem sich seine innere Stimme stärker erwiesen als die Lockungen der Welt mit ihren Genüssen und Ehren, dieser Stimme gehorchte und im engeren Zusammenhange mit der Kirche die Beruhigung suchte, die ihm das Leben versagt hatte? Ebensowenig aber kann es auffallen, oder als eine Aeusserung „excentrischen Wesens“ gedeutet werden, dass sich Liszt vom Beginn seiner Componistenlaufbahn an zur Kirchenmusik hingezogen fühlte und

sich in reiferem Alter derselben fast ausschliesslich gewidmet hat.

Die dritte, vorwiegend durch geistliche Musik bezeichnete Schaffensperiode Liszt's beginnt nicht etwa mit seiner Uebersiedelung nach Rom; wir könnten sie in weiterem Sinne schon vom Jahre 1834 datiren, wo er in einer als Fragment erhaltenen Abhandlung „Ueber zukünftige Kirchenmusik“ bereits die Grundsätze darlegt, nach welchen die Religion mit der Musik, zur Wiedererweckung echter Frömmigkeit und kirchlichen Lebens, einen neuen Bund zu schliessen habe — Grundsätze, die übrigens mit den von Lesueur in gleicher Absicht aufgestellten (S. 299) eng verwandt sind; wir könnten sie mit 1835 beginnen lassen, dem Entstehungsjahr der in schwärmerischer Andacht empfangenen Clavierstücke „Harmonies poëtiques et religieuses“ (nach der ebenso benannten Sammlung Lamartine'scher Gedichte), oder mit den ersten Wanderjahren des Componisten, deren Eindrücke die „Années de pélerinage“ für Clavier wiedergeben, Tonbilder, unter denen die mystisch gefärbte, von Glockenton, Orgelschall und Weihrauchduft erfüllte Illustration zu Raphael's „Sposalizio“ die andachtsvolle Stimmung des Componisten besonders deutlich ausspricht. Indessen können wir alle diese Aeusserungen eines gläubigen Gemüthes doch nur als ein Präludium auffassen zu dem gewaltigen Werke, mit welchem Liszt 1856 in die Reihe der Kirchencomponisten eintrat: der Festmesse zur Weihe des Domes zu Gran in Ungarn. Mit derselben Sicherheit wie in den symphonischen Dichtungen schlägt er in dieser Messe einen neuen Weg ein, wiewohl hier wie dort die Fundamente, auf denen sich der imposante Neubau erheben konnte, längst gelegt waren. Von musikalischer Seite betrachtet, unterscheidet sich die „Graner Messe“ wie auch die bald darauf entstandene „Ungarische Krönungsmesse“ von den früheren Werken dieser Gattung wesentlich dadurch, dass — wie schon Lesueur wollte — das dramatische Element sowie die modernen Mittel des Ausdruckes zu freiester Entfaltung gelangen, der Stil und die Formen der Oper jedoch, welche seit einem Jahrhundert die geistliche Musik beherrscht und ihrem Zwecke entfremdet hatten, völlig aufgegeben sind; ferner dadurch — und hiermit nähert sich Liszt noch um einen weiteren Schritt den alten Meistern der Kirchenmusik — dass häufig ein Motiv des Gregorianischen Chorals das thematische Fundament des Satzes bildet, und damit auch die, durch den streng diatonischen Bau der Kirchentonarten bedingte ältere Harmonik an Stelle der modernen, auf das chromatische Tongeschlecht begründeten,

zur Verwendung kommt.[1]) Bezüglich der Textesbehandlung weicht Liszt von den alten Meistern ab, indem er nur ausnahmsweise die Textworte wiederholt, in Folge dessen auch der vocale Theil seiner Messen dramatisch wirkt. Es ergiebt sich aus dieser Charakteristik, dass Liszt's Kirchenstil, indem er auch der leidenschaftlichen Bewegung des Gemüthes Raum giebt, als ein solcher im strengen Sinne des Wortes nicht gelten kann, dass jedoch der Vorsatz des Componisten, eine dem musikalischen Bedürfniss unserer Zeit entsprechende und zugleich die religiöse Erhebung fördernde Kirchenmusik zu schaffen, vollständig zur Ausführung gekommen ist.

Der Wille, mit den Operntraditionen völlig zu brechen, spricht sich auch in Liszt's Oratorien aus; die „Legende von der heiligen Elisabeth" (1864) ist für die Geschichte des Oratoriums von ähnlicher Bedeutung wie die „Graner Messe" für ihre Gattung. Auch hier kommt das dramatische Element zu voller Geltung — hat man doch schon mit Erfolg unternommen, das Werk scenisch darzustellen — auch hier verschmäht die Musik nicht die ihr zur Schilderung der Vorgänge, Charaktere und Gemüthsbewegungen zu Gebote stehenden Mittel; aber der Geist kindlicher Frömmigkeit, der in der Darstellung waltet, ist so entschieden ausgeprägt, die feierliche Grundstimmung ist so consequent festgehalten, dass der Stil auch dieses Werkes, wenn nicht als kirchlicher, so doch als geistlicher zu bezeichnen ist. Dem in den Messen befolgten Princip, nach welchem gewisse charakteristische Motive als „rother Faden" das ganze Tonstück durchziehen, ist Liszt auch in der „Heiligen Elisabeth" treu geblieben: Die altkirchliche Weise „Quasi stella matutina" lässt in ihrer asketischen Mystik, so oft sie wiederkehrt, das Bild der heiligen Dulderin in verklärtem Lichte erscheinen, und eine ungarische Nationalmelodie erklingt jedesmal, wenn die Beziehungen der Elisabeth zu ihrem Heimathlande Ungarn ausgesprochen oder angedeutet werden.

Noch entschiedener als in den genannten Werken tritt Liszt als Erneuerer der kirchlichen Musik in seinem Oratorium „Christus" (1873) hervor. Schon durch die textliche Anlage unterscheidet sich dies Oratorium wesentlich von allen früheren, da es auf

[1]) Es that Noth, die Chromatik, wenn auch nicht aus der Musik zu verbannen, wie dies der Bischof Clemens von Alexandrien im dritten nachchristlichen Jahrhundert gethan (I. S. 3), so doch ihren Gebrauch zu beschränken, nachdem sie für ihre modernen Anhänger, namentlich für Spohr, die Quelle einer weichlichen und üppigen, der hohen Aufgabe der Musik nicht immer entsprechenden Harmonie geworden war.

Darstellung einer Handlung völlig verzichtet und nicht die Person des Heilands, sein Lehren, Handeln, Leiden, sondern die Christus-Idee zum Gegenstand hat. Diese Idee wird in einer Reihe von Bildern entwickelt, welche sich, wenn auch äusserlich ohne Zusammenhang, doch zu einer geistigen Einheit zusammenschliessen. Der musikalische Träger des Ganzen ist der Chor, welcher auch vielfach, z. B. in den „Seligpreisungen" der Bergpredigt, wie bei den Passions-Componisten vor Bach, der Einzelrede als Organ dient. Zugleich ist er der vocale Vertreter des melodischen und rhythmischen Elementes, denn die wenigen Einzelgesänge, das Barytonsolo in den „Seligpreisungen", die Worte des äusserst selten auftretenden Erzählers und die des Heilands in der Scene „Tristis est anima mea" sind im kirchlichen Collectenton gehalten. Ungemein wichtig ist die Rolle, welche im „Christus" dem Orchester zugewiesen ist; während dieses in der Begleitung des Gesanges stets die strengste Zurückhaltung beobachtet, entfaltet es seinen ganzen Klangreichthum, seine ganze Farbenpracht und Beredsamkeit da, wo es der Componist zu selbständigem Handeln berufen hat. Die Worte des Propheten Jesaias „Rorate coeli" erklingen überzeugungskräftig in der Einleitung, welche ein an uralte Kirchengesänge erinnerndes Thema fugirt durchführt; das an sie sich anschliessende Pastorale, der „Hirtengesang an der Krippe", aus dem uns die naiven Weisen der römischen Pifferari entgegentönen, der Marsch „Die heiligen drei Könige" sind Tonbilder von fesselnder Schönheit und überraschender Treue; bei der Darstellung des Seesturmes („Das Wunder") aber glauben wir, die Ausdrucksfähigkeit der absoluten Musik auf ihrer höchsten Ausbildungsstufe angelangt zu sehen: die Schrecknisse des wildaufwallenden Meeres, des zürnenden Himmels können nicht anschaulicher in Tönen geschildert werden, als es hier dem Componisten gelungen ist, und es bedarf der tröstenden, verheissungsvoll das Toben des Sturmes durchbrechenden Worte des Herrn „Quia timidi estis", damit das Gemüth allmählig von den schrecklich erhabenen Eindrücken dieser Scene befreit werde und Ruhe finde.

Ist nun Liszt's Kirchenmusik als eine specifisch katholische zu betrachten? Das persönliche Verhältniss des Componisten zum Katholizismus legt diese Frage nahe, doch ist sie fast überflüssig in einer Zeit, welche, wie die unserige, mit allem Eifer dahin strebt, die Gegensätze zwischen den verschiedenen christlichen Bekenntnissen zu mildern und aufzuheben. Uebrigens hat sich Liszt selbst über diesen Punkt deutlich genug ausgesprochen,

wenn er in dem schon erwähnten Aufsatz „Ueber zukünftige Kirchenmusik“ diese eine humanistische (humanitaire) zu nennen vorschlägt, und nur von ihr verlangt, dass sie zugleich dramatisch und heilig, prächtig und einfach, feurig und ruhevoll, klar und innig sei“ — ein Programm, welches die Gläubigen jeglichen Bekenntnisses acceptiren werden. Vielleicht könnte der strenge Protestant Anstoss daran nehmen, dass Liszt, wie im „Christus“, einem Oratorium lateinischen Text zu Grunde legt; die Verwendung gregorianischer Choralmotive, der Kirchentonarten und des altkirchlichen Sprechgesanges dagegen wird Jeder, dem die Würde der Kirchenmusik am Herzen liegt, nur gut heissen können. Namentlich werden die jüngeren, dem Meister auf diesem Gebiete nachfolgenden Componisten die Vortheile nicht gering achten, welche ihnen das Festhalten dieser musikalischen Errungenschaften des Katholizismus für ihre Kunst gewährt. Ihnen wird es obliegen, den Liszt'schen Kirchenstil nach der einen und der andern Seite weiter zu bilden. Sein Vocalsatz z. B. ist zwar im Allgemeinen klangvoll und von bedeutender Wirkung, auch niemals, wie häufig bei Beethoven, manchmal auch bei Bach instrumental erfunden, doch verräth die Stimmführung, besonders im streng polyphonen Satz, nicht selten den Clavierspieler, welcher sich gewöhnt hat, auf den Tasten seines temperirten Instrumentes souverän zu schalten. Was ferner die Declamation der Textworte anlangt, so würde ein deutscher Componist die Betonungsgesetze noch strenger zu beobachten haben, als es Liszt, in Folge seines langen Aufenthaltes in einem Lande der accentlosen Poesie vermocht hat.[1]

Zum Schluss noch einige Worte über den Dirigenten und den Lehrer Liszt. Ein Künstler, der seine Intentionen so unverkennbar deutlich zu machen weiss, wie Liszt auf dem Clavier, so dass beispielsweise — nach Wagner's Behauptung[2] — die letzten zuvor gänzlich unverstanden gebliebenen Claviercompositionen Beethoven's uns erst durch seinen Vortrag zugänglich geworden sind, ein solcher Künstler war selbstredend berufen, auch in den genannten Fächern eine überragende Stellung einzunehmen. Freilich sind seine Leistungen als Dirigent nicht weniger angefochten worden als seine Compositionen, weil er in seiner Art, das Orchester zu leiten, von der in den Capellmeisterkreisen üblichen

[1]) Vgl. das S. 31. Anm. über die Declamation in der französischen Vocalmusik Gesagte.

[2]) R. Wagner „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's.“ (IX. S. 280).

vollständig abwich. Indem er darauf ausging, den Geist des Tonstückes lebendig zu machen, dies namentlich durch freiere Bewegung und Wechsel des Zeitmaasses innerhalb eines Satzes, verlangte er vom Orchester, dass es die technischen Schwierigkeiten bereits ohne seine Mithilfe überwunden habe; war dies gelegentlich nicht der Fall, und konnte er mithin seine künstlerischen Absichten nicht verwirklichen, so waren die Ritter von der Routine schnell bereit, ihm die Dirigenten-Befähigung abzusprechen, wie oft und wie glänzend sich dieselbe auch unter günstigen Verhältnissen bewährt hatte. Nach dem von ihm dirigirten Musikfest in Karlsruhe 1853, wo er u. a. die damals in Süddeutschland noch fast unbekannte neunte Symphonie von Beethoven zur Aufführung brachte, wurde seine Leitung besonders heftig angegriffen, und dies veranlasste ihn, sich in einem an Richard Pohl gerichteten und von demselben (a. a. O. S. 46) veröffentlichten Briefe über sein Directionsprincip auszusprechen. In diesem kurzen aber inhaltreichen Schreiben äussert er die Meinung „dass hinsichts der Betonung, der Rhythmisirung, der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasiren und zu declamiren, Schatten und Licht im Ganzen zu vertheilen, ein Fortschritt nöthig sei, um die Meisterwerke der Orchestermusik zu voller Geltung zu bringen, und dass dieser Fortschritt im Stil zwischen dem dirigirten und dem dirigirenden Musiker ein Band von anderer Art knüpfe, als das, welches durch einen unverwüstlichen Taktschläger geknotet wird.“ Die wirkliche Aufgabe eines Capellmeisters aber sieht er darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen, mit seiner Function möglichst zu verschwinden, und er schliesst mit der kernigen Bemerkung: „Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte.“[1])

Als Lehrer hat Liszt, seitdem er sich in Weimar niedergelassen, eine Wirksamkeit entfaltet, deren Erfolg die unendlich lange Reihe seiner, zum Theil selbst Meister gewordenen Schüler bezeugt. Auch gegenwärtig, nachdem er die Schwelle des Greisenalters bereits überschritten, widmet er sich mit unvermindertem Eifer und jugendlicher Frische dem Schülerkreise, der sich namentlich in Weimar, wo Liszt das Sommerhalbjahr zuzubringen pflegt, alljährlich um ihn versammelt,[2]) durch sein Beispiel und

[1]) S. auch Franz Liszt, gesammelte Schriften, V. S. 227.

[2]) Bekanntlich unterrichtet Liszt stets unentgeltlich, obwohl seine Mittel ihm nur ein bescheiden-bürgerliches Leben gestatten; denn die Reichthümer, die ihm als Virtuosen zugeflossen, haben ihm nur dazu gedient, seinen bis zur Passion entwickelten Wohlthätigkeitssinn nach allen Seiten hin zu bethätigen.

sein stets treffendes Wort jeden Einzelnen zum Studium anspornend, mit seiner herzgewinnenden, unter Umständen fascinirenden Liebenswürdigkeit auch den Schwächeren Muth machend. Hier möge eine seiner Schülerinnen, die Amerikanerin Amy Fay, welche in ihren Briefen in die Heimath[1]) Liszt's Art zu unterrichten anschaulich schildert, das Wort nehmen: „Nichts kann der Liebenswürdigkeit, nichts der Mühe gleichkommen, die er sich mit mir gab" so berichtet sie über ihre erste Unterrichtsstunde. „Seine Nähe inspirirte mich, statt mich zu ängstigen. Man fühlt sich so frei mit ihm, und er entwickelt den wahren Geist der Musik in euch. Er flickt und tadelt nicht die ganze Zeit an euch herum, sondern überlässt auch eurer eigenen Auffassung etwas. Hie und da kritisirt er oder spielt eine Passage, und mit wenig Worten giebt er einem zeitlebens zu denken. Bei allem was er sagt, ist eine feine Spitze, so fein als er selbst. Ueber das Technische verliert er kein Wort. Das muss man für sich allein bewältigen . . . Als einer der Schüler einmal die Melodie nicht genügend hervorhob, nahm Liszt plötzlich seinen Sitz am Clavier ein und sagte: „Wenn ich spiele, so spiele ich stets für das Volk auf der Gallerie, so dass die Leute, die nur fünf Groschen für ihren Platz zahlen, auch was hören." Dann begann er und O! wie wünschte ich, dass ihr es vernommen hättet! Der Ton schien nicht laut zu sein, aber er war weittragend und drang durch. Als er geendet hatte, hob er eine Hand in die Luft, und man glaubte ordentlich das Volk auf der Gallerie zu sehen, wie es den Ton in sich aufnahm. Das ist die Art, wie Liszt lehrt. Er vergegenwärtigt euch eine Idee, diese nimmt Besitz von eurem Geiste und haftet da fest. Musik ist für ihn ein so wirkliches, sichtbares Ding, dass er stets, auch in der physischen Welt, sofort ein Gleichniss oder ein Zeichen findet, um seine Ideen auszudrücken . . . Wie schön wir auch irgend ein Stück ausführen, im Augenblicke, wo Liszt es spielt, ist es nicht wiederzuerkennen. Sein Anschlag, die besondere Art, wie er das Pedal gebraucht, sind zwei Geheimnisse seines Spiels, und dann dringt er tief in die verborgensten Gedanken des Componisten und hebt sie empor, so dass sie gleich Sternen, einer nach dem andern, auf euch herunterleuchten."

Bezeichnend für Liszt's pädagogische Eigenart ist noch die

[1]) Diese in englischer Sprache veröffentlichten Briefe sind in deutscher Uebersetzung unter dem Titel „Musikstudien in Deutschland" erschienen. (Berlin, 1882.)

folgende Bemerkung der, mit allem Enthusiasmus doch scharf beobachtenden Verfasserin: „Mitunter spielt Liszt auch einmal einen falschen Ton, aber das beirrt ihn nicht im Geringsten. Im Gegentheil, es amüsirt ihn eher, wenn er einmal fehl greift, da es ihm Gelegenheit verschafft, sein Genie zu entfalten und der Sache eine solche Wendung zu geben, dass die falsche Note als der Leitton zu neuer unerwarteter Schönheit dient. Etwas Derartiges passirte ihm in einer seiner Sonntags-Matineen, als das Zimmer voll des gewähltesten Publicums und seiner Schüler war. Er arpeggirte in grossartiger Weise, vom Bass nach oben, über die ganze Claviatur, und kam einen halben Ton tiefer, als er beabsichtigt, oben an. Ich hielt den Athem an, gespannt, ob er uns mitten in der Luft, die Harmonie unaufgelöst lassen, oder ob er sich der Demüthigung unterwerfen würde, sich gewöhnlichen Sterblichen gleich zu verbessern. Ein halbes Lächeln glitt über sein Gesicht, als ob er sagen wollte „denkt nur nicht, dass solch eine Kleinigkeit mich incomodirt“ und augenblicklich rollte er die Claviatur hinunter, in Harmonie mit dem fälschlich angeschlagenen Ton, dann ging er frei hinauf in einer zweiten grossen Passage, aber diesmal bis zur richtigen Note. Niemals habe ich eine herrlichere Probe von Gewandtheit gesehen. Es war so scharfsinnig und so absolut charakteristisch für Liszt. Statt, dass er euch Gelegenheit gab, zu sagen „Er hat einen Fehler gemacht“ zwang er euch, zu bekennen „Er zeigt uns, wie man sich aus Verlegenheiten ziehen muss.“

*

* *

Die Anregungen, welche Liszt, theils durch die Kundgebungen seines Genius, theils indem er Anderen den Weg bahnte, der musikalischen Welt gegeben hat, sind so reicher und mannichfaltiger Art, dass in dieser Hinsicht kaum einer der neueren Meister mit ihm zu vergleichen ist, am wenigsten seine einstigen Clavier-Rivalen, ausgenommen etwa Friedrich Chopin (geb. 1. März 1809 zu Zelazowa-Wola bei Warschau, gest. 17. Oct. 1849 zu Paris),[1] dessen Künstlerpersönlichkeit bedeutend genug war, um eine über die Grenzen seiner

[1] Biographie: M. Karasowski „Friedr. Chopin, sein Leben, seine Werke und Briefe.“ (2 Bd. 2. Aufl. 1878). — Ueber C.'s Werke handelt, ausser Liszt in seiner S. 432 erwähnten Schrift, H. Barbedette „C. Essai de critique musicale.“ (2. Aufl. 1869).

Specialität weit hinausreichende Wirkung auszuüben. Aber auch darin berührt er sich mit Liszt, dass seine Kunst jenen internationalen Charakter zeigt, den wir als ein wesentliches Merkmal der musikalischen Romantik Frankreichs erkannt haben: als Sohn eines Franzosen und einer Polin vereinigte er in sich das Genie dieser beiden Nationen, und dass das Vaterland Beethoven's mitwirken musste, um dieser Mischung den nöthigen Bestand und Halt zu geben, bedarf kaum der besondern Erwähnung, wo es sich um einen Instrumentalcomponisten des 19. Jahrhunderts handelt.

Seine Ausbildung erhielt Chopin in Warschau durch einen böhmischen Musiker Namens Zwyny und den Director des dortigen Conservatoriums Joseph Xaver Elsner, einen Schlesier, der 1799 als Theatercapellmeister nach Warschau gekommen war und daselbst, besonders nachdem er 1821 die genannte Anstalt in's Leben gerufen, in hohem Ansehen stand. Durch gelegentliche Reisen nach Berlin und anderen Städten Deutschlands, wo er gute Opern- und Concertaufführungen, auch die hervorragenden Claviervirtuosen seiner Zeit hörte, gelangte Chopin's Talent zur Reife, so dass er 1829 sich stark genug fühlte, in Wien zu concertiren. Der Erfolg seines Spiels bei den Wienern war ein bedeutender, namentlich bei der Aristokratie; durch seine Improvisationen über polnische National-Melodien und Tanzweisen aber wusste er das gesammte Publicum hinzureissen, und in den Künstlerkreisen wurde seine ausserordentliche Begabung einstimmig anerkannt, wiewohl seine Compositionen auch dort nur theilweisen Beifall fanden.

Den Winter 1830—31 brachte Chopin wiederum in Wien zu, ohne aber sich öffentlich hören zu lassen. Der inzwischen in Polen ausgebrochene Aufstand erregte sein patriotisches Empfinden auf's Höchste, und um so schmerzlicher litt er mit seinen in der Heimath zurückgebliebenen Landsleuten, als seine von Haus aus schwächliche Körperconstitution jede Möglichkeit für ihn ausschloss, sich selbst am Kampfe für die Unabhängigkeit des Vaterlandes zu betheiligen. Fort zog es ihn, möglichst weit fort vom Schauplatze des Jammers, der über seine Nation gekommen war, und er verliess Wien, um über München und Paris nach London zu reisen, wo er sich niederzulassen beabsichtigte. Aber das Leben der französischen Hauptstadt fesselte ihn schon bei erster Bekanntschaft so sehr, dass die Reise über den Canal weiter und weiter hinausgeschoben wurde, bis endlich gar nicht mehr davon die Rede war. Freilich kam bald zu den

Freuden des Pariser gesellschaftlichen Lebens, welches ihm durch die Anwesenheit einer grossen Zahl seiner Landsleute doppelt genussreich wurde, die Sorge um eine Existenz. In Paris festen Fuss zu fassen, war, wie er bald erfahren musste, auch für einen Künstler seiner Art keine leichte Aufgabe, und bei seinem damals noch geringen Selbstvertrauen kam er auf den seltsamen Gedanken, den zu jener Zeit von den Parisern als höchste Clavier-Autorität betrachteten Friedrich Kalkbrenner um seinen Unterricht zu bitten. Dieser willigte auch ein, nachdem er Chopin's Fingersatz äusserst mangelhaft gefunden hatte, und nur seine naive Forderung, der Schüler solle sich zu einem Cursus von drei Jahren verpflichten (!) machte den Plan scheitern, zum Glück für unsern Künstler, der längst fähig war, den Meistern ebenbürtig gegenüber zu treten. Zunächst freilich bot sich keine Aussicht auf Anerkennung dieser Thatsache seitens des Publicums, und nachdem Chopin's desfallsige Bemühungen ein ganzes Jahr lang erfolglos geblieben waren, fasste er den verzweifelten Entschluss, das geliebte Paris zu verlassen und entweder nach Warschau zurückzukehren oder in Amerika sein Glück zu versuchen — eine zufällige Begegnung mit dem ihm von Warschau her befreundeten Fürsten Valentin Radziwill verhinderte ihn noch rechtzeitig an der Ausführung seines Planes: dieser führte ihn in das Rothschild'sche Haus ein, und hier, wo er die *haute volée* der Hauptstadt versammelt fand, erregte er durch sein Spiel solches Aufsehen und durch sein aristokratisches Wesen solche Sympathie, dass ihm von diesem Tage an die vornehmsten Salons offen standen und seine Zukunft nunmehr gesichert war.

Von jetzt an fand er den Schwerpunkt seiner künstlerischen Thätigkeit im Componiren und Unterrichten, welch letzteres ihm durchaus keine unangenehme Beschäftigung war, da es ihm nie an Schülern, noch weniger an Schülerinnen fehlte, die seiner Kunst Begeisterung und Verständniss entgegenbrachten. Als Virtuose wirkte er fast nur noch in Privatkreisen, nachdem er sich überzeugt hatte, dass sein Talent nicht geeignet sei, der Menge zu imponiren. In dieser Hinsicht war ein von ihm im italienischen Theater veranstaltetes Concert entscheidend gewesen, wo seine Vorträge, sogar das Clavierconcert in E-moll, von der Mehrzahl der Zuhörer kühl aufgenommen waren — für eine zartbesaitete, nichts weniger als kampfesfrohe Künstlernatur, wie die seine, Ursache genug, um sich von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen. Als ein ganz freiwilliges Verzichten ist

übrigens dieser Rücktritt nicht anzusehen, denn, wie Liszt bemerkt (Ges. Schriften I. S. 85), verbarg sich dahinter ein in seinem tiefsten Empfinden verletztes Kunstgefühl. „Trotz des klaren Bewusstseins seiner Bedeutung“ heisst es dort weiter „bedurfte Chopin einer seinen Leistungen entsprechenden Kundgebung der Aussenwelt, um sich dem ruhigen Gefühl hingeben zu können, dass er von ihr nach seinem vollen Werth gewürdigt werde. Er hatte hinreichend Gelegenheit gehabt, das vielköpfige Ungeheuer Publicum kennen zu lernen, welches bald verständig, von warmer und edler Begeisterung erfüllt, bald launisch, eigensinnig, in seiner Gunst oder Ungunst unberechenbar erscheint; welches mit der kindischen Gier eines Wilden nach Glasperlen greift und die kostbarsten Juwelen unbeachtet lässt; welches sich über eine Bagatelle ereifert und durch das fadeste Blendwerk zu bethören ist. Doch, seltsam genug, Chopin, der das Publicum genau kannte und verabscheute, konnte es gleichwohl nicht entbehren; das „Ungeheuer“ vergessend, behielt er nur das ideale Publicum in der Erinnerung, welches sich in naiver Natürlichkeit dem empfangenen Eindrucke hingiebt, ähnlich dem, bei einer Märchenerzählung bald tiefstes Leid, bald höchste Lust mitempfindenden Kinde.“ Für dieses Publicum konnten freilich die Salons der vornehmen Welt einem Chopin, dessen Individualität sich schlechthin keiner andern zu assimiliren vermochte, nur ungenügenden Ersatz bieten. Oberflächlichkeit und Unverstand begegneten ihm auch hier auf Schritt und Tritt, und verletzten oft genug sein unter jeder unsympathischen Berührung schmerzlich erbebendes Nervensystem. Indessen war er Weltmann genug, um diese Schattenseiten des Künstlerlebens mit äusserer Gelassenheit zu ertragen, unter Umständen auch die Waffen des Humors gegen sie zu richten; und niemals, auch nicht seinen vertrautesten Freunden gegenüber, liess er jene Empfindlichkeit laut werden, mit der kleinere Geister als „verkannte Genies“ zu coquettiren lieben.

In den nächsten Jahren verbreitete sich der Ruf von Chopin's Compositionen von den Pariser Salons aus über die ganze musikalische Welt. In Deutschland war es wiederum Robert Schumann, der zuerst ihren Werth erkannte und die Aufmerksamkeit der Musikfreunde auf sie richtete. So unbarmherzig die conservative Kritik mit den Erstlingswerken des Jünglings verfahren war — hatte doch ein Berliner Kunstrichter noch 1834 behauptet, man müsse sie einem Schüler vor die Füsse werfen! — so warm bewillkommnete Schumann den Autor der Variationen

über „Là ci darem la mano“ (Chopin's Op. 2.) als einen Geistesgenossen der „Davidsbündler“. Die freundliche Aufnahme, die Chopin sowohl bei ihm wie bei Mendelssohn fand, als er in den Jahren 1835 und 36 Leipzig besuchte, konnte ihm die Gewissheit geben, dass er bei diesen Meistern volles Verständniss gefunden. „Es war mir lieb“ schreibt Mendelssohn an die Seinen[1]) „mal wieder mit einem ordentlichen Musiker zu sein, nicht mit solchen halben Virtuosen und halben Classikern, die gern *les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice* in der Musik vereinigen möchten, sondern mit einem, der seine vollkommen ausgeprägte Richtung hat. Und wenn sie auch noch so himmelweit von der meinigen verschieden sein mag, so kann ich mich doch prächtig damit vertragen; — nur mit jenen halben Leuten nicht.“ Schumann hatte den Componisten schon beim Erscheinen seiner obengenannten Variationen den Lesern der „Neuen Zeitschrift für Musik“ mit den Worten Florestan's vorgestellt: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!“ und in einer Kritik der Chopin'schen Clavierconcerte seine Bewunderung rückhaltlos ausgesprochen. Noch entschiedener betont er die Verwandtschaft ihrer beiden Naturen in seiner Besprechung der Etüden Op. 25, nachdem er diese vom Autor selbst gehört hat. Die erste in As-dur nennt er „mehr ein Gedicht als eine Etüde . . . nach ihr wird es Einem, wie nach einem seeligen Bilde, im Traum gesehen, das man, schon halb wach, noch einmal erhaschen möchte; reden liess sich wenig darüber Doch wozu der beschreibenden Worte! Sind doch diese Etüden sämmtlich Zeichen der kühnen, dem Componisten innewohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im Einzelnen nicht ohne kleine Flecken, im Ganzen aber mächtig und ergreifend.“

Um diese Zeit lernte Chopin die Schriftstellerin George Sand (Frau Dudevant) kennen und wurde von ihrem fascinirenden Blick derart getroffen, dass er seine Schicksale fortan mit den ihrigen verknüpfte. „Ihr Gesicht ist mir nicht sympathisch und hat mir gar nicht gefallen, es ist sogar etwas darin, was mich abstösst,“ so hatte er nach der ersten Begegnung mit ihr seinen Eltern geschrieben, und dennoch konnte er sich den Netzen, in die er gefallen war, nicht entwinden, Netze „die man wohl anfangs vom feinsten Golde und mit Perlen übersäet wähnte, deren Maschen aber für ihn zum Gefängniss wurden,

[1]) F. Mendelssohn. Briefe a. d. Jahren 1833—47. S. 100.

[2]) R. Schumann. Ges. Schriften I. S. 54.

wo er sich mit giftgetränkten Banden gefesselt fühlte. Vermochte auch dies ätzende Gift seinen Genius nicht zu schädigen, es zehrte doch an seinem Leben und entrückte ihn vor der Zeit der Welt, seinem Vaterland, der Kunst."[1]) Bei allem Adel des Geistes und der Empfindung auf beiden Seiten fehlten bei diesem Paare doch die wesentlichen Bedingungen einer dauernden Harmonie. Sie hatte sich alle männlichen Tugenden angeeignet, um die einzige von ihr verschmähte, die Selbstaufopferung in der Liebe, das ewig Weibliche zu ersetzen; er begann, dem geliebten Weibe gegenüber, alle die Ansprüche auf Verständniss und Eingehen auf seine Individualität zu machen, die er bis dahin im Verkehr mit seinen Mitmenschen zurückgedrängt hatte, deren Erfüllung aber auch ihr, sie mochte wollen oder nicht, unmöglich war.

Während der ersten Jahre wirkte der Verkehr mit der geistvollen Frau belebend auf den Künstler; der sommerliche Aufenthalt auf ihrem Landgute Nohant war auch für seine Gesundheit jedesmal von heilsamem Einfluss. Von 1837 an, wo sich zuerst die Symptome des Lungenleidens zeigten, welches zwölf Jahre später das Ende des Meisters herbeiführte, scheint sich jedoch zugleich sein häusliches Glück getrübt zu haben. Die Verstimmungen steigerten sich in dem Maasse, wie mit seiner Krankheit seine natürliche Reizbarkeit zunahm und Frau Sand sich durch die Pflege des Patienten an der Ausübung ihres Schriftstellerberufes gehindert sah. Eine im folgenden Jahre gemeinschaftlich unternommene Reise nach den Balearischen Inseln (Majorca) brachte ihm zwar körperliche Linderung; indem aber Beide hier ausschliesslich auf einander angewiesen waren, accentuirte sich das Missverhältniss ihrer Charaktere noch schärfer.[2])

[1]) Franz Liszt. „F. Chopin." Ges. Schriften I. S. 171.

[2]) Mit grosser psychologischer Feinheit und in einer, Wärme mit Objectivität vereinigenden Weise spricht sich Liszt im 7. Capitel seines Buches „F. Chopin" über die Geistes- und Herzensbeziehungen des Künstlers zu George Sand aus. Als besonders charakteristisch hebt er eine Episode der erwähnten Reise hervor, von welcher die Schriftstellerin selbst berichtet hat „nicht ohne die Ungeduld zu verrathen" bemerkt Liszt dazu „welche ihr schon jetzt Chopin's allzu ausschliessliche Hingebung einflösste, der es wagte, sich so weit mit ihr zu identificiren, dass er bei dem Gedanken, sie zu verlieren, ausser sich gerieth; während sie selber doch sich das ungeschmälerte Eigenthumsrecht über ihre Person vorbehielt, und ihr Leben durch die Lust an Abenteuern rücksichtslos in Gefahr brachte." — „Chopin konnte sein Zimmer noch nicht verlassen" fährt Liszt fort, „indess Frau Sand viel in der Umgegend umherstreifte. In seiner Wohnung eingeschlossen, um vor lästigen Besuchen sicher zu sein, blieb er dann einsam

Gleichwohl und trotz der zunehmenden Kälte seiner Genossin drängte Chopin den Gedanken an eine Lösung ihrer Verbindung noch jahrelang zurück, und erst 1847 entschloss er sich dazu, nachdem Frau Sand ihren Roman „Lucrezia Floriani“ veröffentlicht hatte, in welchem sie, wie alle Welt vermuthen musste (wenn auch sie selbst es geleugnet hat), ihr Verhältniss zu Chopin in einem für diesen ungünstigen Lichte schilderte und gewissermaassen der Oeffentlichkeit preisgab. Die Aufregungen und Seelenleiden, welche das gewaltsame Zerreissen des von Chopin für unlösbar gehaltenen Bandes im Gefolge hatte, waren für ihn der Todesstoss. Scheinbar erholte er sich von der schweren Krankheit, die ihn unmittelbar danach ergriffen hatte. Er veranstaltete sogar im Februar 1848 noch ein Concert, welches für ihn zu einem wahren Triumph wurde; auch unternahm er bald nach dem Ausbruch der Revolution noch eine Kunstreise nach England und Schottland, von dort aber kehrte er sterbend zurück, und wenige Tage später trug man ihn unter den Klängen des für diesen Zweck von Reber instrumentirten Trauermarsches aus seiner B-moll-Sonate zu Grabe.

Ungleich so manchen Virtuosen, die nur durch den eigenen Vortrag ihren Compositionen das Leben zu fristen vermocht haben, ist Chopin als Componist seit seinem Tode zu immer höherem Ansehen, zu immer grösserer Beliebtheit gelangt — ein Beweis, dass der Einfluss eines Künstlers keineswegs durch den Umfang und die Vielseitigkeit seines Schaffens bedingt ist.

zurück. Eines Tages hatte sie ihn verlassen, um in einem unbewohnten Theil der Insel auf Entdeckungen auszugehen. Ein fürchterliches Ungewitter brach los, eins jener südlichen Unwetter, die Alles zerstören und die Grundvesten der Natur zu erschüttern scheinen. Chopin, der seine geliebte Gefährtin in der Gefahr wusste, von angeschwollenen Giessbächen ereilt zu werden, gerieth bei diesem Gedanken in fieberhafte Aufregung, welche sich zur heftigsten nervösen Krise steigerte. Als endlich die in der Luft befindliche Elektricität sich verzogen hatte, ging die Krisis vorüber, und Chopin erholte sich noch vor der Zurückkunft der unerschrockenen Touristin. Da er nichts Besseres zu thun wusste, setzte er sich wieder an's Clavier und erfand improvisirend das wundervolle Präludium in Fis-moll. Bei der Rückkehr der geliebten Frau fiel er in Ohnmacht; sie aber war mehr gereizt als gerührt durch diesen Beweis einer Anhänglichkeit, welche die Freiheit ihres Handelns, ihr zügelloses Verlangen nach neuen, gleichviel wo oder wie gefundenen Eindrücken, ihr Leben und ihre Bewegung durch die Rechte des Liebenden beschränken und binden zu wollen schien.“ George Sand selbst hat sich in ihrer „Histoire de ma vie“ über ihr Verhältniss zu Chopin ausgesprochen, doch kann diese Quelle selbstverständlich nicht als eine reine gelten, da die Schriftstellerin, den Anschuldigungen der Welt gegenüber, ihre eigene Sache plaidirt.

Nicht einmal die Hilfsquellen des Claviers, seines einzigen Organes, hat Chopin völlig erschöpft: es ist ihm nicht beschieden gewesen, die grösseren Formen (des Concertes, der Sonate) derart zu erweitern oder umzubilden, dass sie zur Aufnahme des ganzen Reichthums seiner Phantasie hätten dienen können. Indem er hier den classischen Mustern gewissenhaft folgt und das Recht des Meisters „die Form zu zerbrechen" noch nicht für sich in Anspruch zu nehmen wagt (was er bei längerer Lebensdauer jedenfalls gethan haben würde), ergiebt sich in seinen cyclischen Werken ein Missverhältniss zwischen dem Inhalt und dessen formalen Gestaltung; die classische Sonatenform gestattet ihm, obwohl er sie völlig beherrscht, nicht jenes Maass der Bewegungsfreiheit, dessen sein, mit kühnem Flügel über der Zeiten Lauf sich erhebender Geist bedurfte. Die kleineren Formen sind es, in denen dieser Geist frei schaltet und waltet und die zugleich beweisen, dass Chopin's gestaltende Kraft für die Lösung noch grösserer Aufgaben ausgereicht hätte: die Etüde, die Ballade, das Scherzo, das Nocturn, der Walzer, vor allem die Tänze, welche den Genius seines Volkes so voll und ganz erkennen lassen, die Polonaise, die Mazurka; hier tritt der Musiker gegen den nationalen Dichter in den Hintergrund und man darf behaupten, dass keiner unter seinen dichtenden Landsleuten das Verständniss und das Mitgefühl für die Geschicke seines Vaterlandes in gleichem Maasse erweckt habe, wie Chopin durch seine Tonschöpfungen.

Um aber der Welt dies merkwürdige nationale Tonreich zu erschliessen, dazu bedurfte es eben jener Vereinigung des Kunstgeistes verschiedener Nationen, die, wie für Liszt's Musik, so auch für die Chopin's charakteristisch ist. Polen gab ihm, wie Heinrich Heine einmal hervorhebt, seinen chevaleresken Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz; Frankreich seine leichte Anmuth und Grazie; Deutschland gab ihm den romantischen Tiefsinn. Noch weit mehr jedoch als Liszt wurde Chopin durch sein Geburtsland in seinem Fühlen und Denken beeinflusst, und mit Recht zählt ihn sein Freund zu den ersten Musikern, welche den poetischen Gehalt einer ganzen Nation in sich individualisirten. „Und zwar nicht nur, weil er sich des Rhythmus der Polonaise oder anderer Nationaltänze bediente und mit ihrem Namen viele seiner Arbeiten benannte: wäre es ihm lediglich darum zu thun gewesen, Musikstücke dieser Formen in möglichst grosser Zahl zu produciren, so würde eine solche Wiederholung derselben Umrisse sowie die damit verknüpfte Erinnerung an dieselbe Thatsache bald langweilig geworden sein. Als eigentlich

polnischer Dichter gilt er uns vielmehr deshalb, weil er alle die von ihm benutzten Tonformen zum Ausdruck einer seinem Volke eigenen, anderwärts nahezu unbekannten Empfindungsweise angewandt hat, weil der Ausdruck der gleichen Empfindungen sich unter allen Formen und Titeln, die er seinen Werken gegeben, wiederfindet. Seine Präludien, seine Etüden, besonders seine Nocturnen, seine Scherzos, selbst seine Sonaten und Concerte — seine kürzesten wie seine umfangreichsten Compositionen — strömen das gleiche Gefühl aus, welches auch in den verschiedensten Stärkegraden und tausendfach variirt, seiner Art nach doch ein und dasselbe bleibt."[1])

Auch in ihrer besonderen Stellung zum Clavier und seiner Literatur berühren sich Chopin und Liszt auf's Allernächste; die neuesten Errungenschaften der Claviertechnik sowie die dadurch möglich gewordene Erweiterung des dem Clavierspieler zugänglichen Gefühls- und Gedankenkreises sind das Werk ihrer gemeinsamen Arbeit, und es wäre schwer zu bestimmen, wem von Beiden der grössere Antheil daran gebührt. Wenn schliesslich Liszt weit über Chopin hinausgewachsen ist, so dankt er dies nicht zum wenigsten seiner überlegenen geistigen und physischen Energie, zu welcher Chopin's Empfindsamkeit und körperliche Schwäche in diametralem Gegensatze stand. Daher auch der krankhafte, weltschmerzliche Zug, welcher seiner Musik fast durchweg eigen ist; Field hatte von seinem Standpunkte Recht, wenn er Chopin „Un talent de chambre de malade" nannte, und selbst der ihm geistig noch viel näher stehende Schumann sah sich durch ein Scherzo Chopin's zu der Frage veranlasst, wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der „Scherz" in dunkeln Schleiern geht. Gerade in dieser bis zum Krankhaften gesteigerten Empfindsamkeit aber liegt für so viele weibliche oder weiblich geartete Gemüther der eigentliche Zauber der Chopin'schen Musik, und in diesem Sinne gilt von ihr, was wir schon in Bezug auf die Schumann'sche constatiren mussten: dass sie einen nachtheiligen Einfluss auf die Geschmacksbildung Derjenigen ausübt, welche ihr in einseitiger Weise ergeben sind.

Der Eindruck von Chopin's Spiel wird von seinen Zeitgenossen als ein überwältigender geschildert; selbst zwei so grundverschiedene Naturen wie Schumann und Moscheles urtheilen hier in vollster Uebereinstimmung. Der erstere beschreibt ihn in seiner Kritik der Etüden (Op. 25): „Denke man sich eine Aeols-

[1]) F. Liszt. Ges. Schriften I. S. 164.

harfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastische Verzierungen durcheinander, doch so, dass immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, — und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles.“ [1]) Moscheles, der sich jahrelang vergebens bemüht hatte, an Chopin's Compositionen Geschmack zu finden, schreibt 1839 aus Paris, wo er den Kunstgenossen persönlich kennen gelernt: „Sein Aussehen ist ganz mit seiner Musik identificirt, beide zart und schwärmerisch. Er spielte mir auf mein Bitten vor, und jetzt erst verstehe ich seine Musik, erkläre mir auch die Schwärmerei der Damenwelt. Sein *Ad-libitum*-Spielen, das bei den Interpreten seiner Musik in Taktlosigkeit ausartet, ist bei ihm nur die liebenswürdigste Originalität des Vortrages; die dilettantisch harten Modulationen, über die ich nicht hinwegkomme, wenn ich seine Sachen spiele, choquiren mich nicht mehr, weil er mit seinen zarten Fingern elfenartig leicht darüber hingleitet; sein *Piano* ist so hingehaucht, dass er keines kräftigen *Forte* bedarf, um die gewünschten Contraste hervorzubringen; so vermisst man nicht die orchesterartigen Effecte, welche die deutsche Schule von einem Clavierspieler verlangt, sondern lässt sich hinreissen, wie von einem Sänger, der, wenig bekümmert um die Begleitung, ganz seinem Gefühl folgt; genug, er ist ein Unicum in der Clavierspielerwelt.“ [2]) Von der für Chopin's Vortragsweise charakteristischen Freiheit in der Behandlung des Rhythmus erhalten wir eine richtige Vorstellung, wenn wir noch Liszt hören, der sich darüber (Ges. Schriften I. S. 82) folgendermaassen äussert: „In seinem Spiel gab der grosse Künstler in entzückender Weise jenes bewegte, schüchterne und athemlose Erbeben wieder, welches uns erfasst, wenn wir die Nähe übernatürlicher Wesen spüren, die wir zu errathen, zu ergreifen, festzuhalten, zu beschwören uns vergeblich bemühen. Er liess stets die Melodie auf und ab wallen, wie ein von mächtiger Welle getragenes Schiff; oder auch, er gab ihr eine unbestimmte Bewegung, als ob eine Lufterscheinung unerwarteterweise in die Welt der Materie einträte. In seinen Compositionen bezeichnete er diese Vortragsweise, die seinem Spiel einen so eigenartigen Charakter gab, mit *Tempo rubato:* ein abschweifendes, in seinem regelrechten Gange vielfach unterbrochenes Zeitmaass, elastisch, bald ungestüm drängend, bald zögernd, flackernd wie die Flamme

[1]) R. Schumann. Ges. Schriften I. S. 254.

[2]) „Aus Moscheles Leben.“ II. S. 39.

in der Zugluft, schwankend wie ein Kornfeld unter dem weichen Druck des Westwindes, wie die Wipfel der Bäume, wenn der Sturm über sie dahinfährt."

* *
*

Indem wir von dem Höhepunkt aus, bis zu welchem wir das moderne Clavierspiel auf seinem Entwickelungsgange begleitet haben, noch einmal den zurückgelegten Weg überblicken, zeigt sich uns am Anfange desselben die würdige Gestalt C. P. Em. Bach's, der die von ihm übernommene und nach Kräften gemehrte Hinterlassenschaft seines Vaters der folgenden Generation überliefert. Zwei Schulen theilen sich nach seinem Tode (1788) in die Aufgabe, sein Werk fortzuführen und dabei einerseits den Fortschritten der Instrumentalmusik im Allgemeinen, andererseits der mit der Vervollkommnung des Hammerclaviers erweiterten Technik Rechnung zu tragen. Die Häupter dieser beiden, unter dem Namen der Wiener und der Londoner bekannten Schulen sind Mozart und Clementi, welch Letzterer mit nichten nach einer wegwerfenden Aeusserung Mozart's beurtheilt werden darf, vielmehr unmittelbar neben diesem in der Geschichte des Clavierspiels genannt zu werden verdient.[1])

Nach Mozart's Tode trat Johann Nepomuk Hummel (geb. in Pressburg 14. Nov. 1778, gest. in Weimar 17. Oct. 1837), den der Leser S. 204 als den Lieblingsschüler Mozart's kennen gelernt hat, an die Spitze der Wiener Schule. Er bezeichnet

[1]) „Der Clementi" schreibt Mozart „ist ein braver Cembalist, damit ist auch Alles gesagt. Er spielt gut, wenn es auf die Execution der rechten Hand ankommt; seine Forcen sind die Terzenpassagen. Uebrigens hat er um keinen Kreuzer Gefühl oder Geschmack, — mit einem Worte ein blosser Mechanikus" und später „Clementi ist ein Ciarlattano, wie alle Welsche!" Nicht viel günstiger urtheilte Dittersdorf, der, vom Kaiser Joseph II. um seine Meinung befragt, antwortete: „In Clementi's Spiel herrscht blos Kunst, in Mozart's aber Kunst und Geschmack." Diese schroffen Urtheile werden begreiflich durch eine Mittheilung Berger's, eines Schülers des Clementi, dem der Meister selbst erzählte, dass er im Anfang seiner Laufbahn, also zur Zeit des S. 162 erwähnten Wettstreits mit Mozart, sich vorzugsweise noch in grosser brillirender Fertigkeit und besonders in den vor ihm nicht gebräuchlich gewesenen Doppelgriff-Passagen und extemporirten Ausführungen gefallen, und erst später den gesangvollen edleren Stil im Vortrag durch aufmerksames Hören damaliger berühmter Sänger, dann auch durch die allmähliche Vervollkommnung besonders der englischen Flügel-Fortepianos, deren frühere mangelhafte Construction ein gesangvolleres, gebundenes Spiel fast gänzlich ausgeschlossen, sich angeeignet habe. (Vgl. Otto Jahn „Mozart" III. S. 53.)

den Uebergang vom classischen, oder, wie ihn Weitzmann in seiner „Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur“ nennt, lyrischen, zu dem brillanten Stil. Wenn aber auch bei ihm die Fingerfertigkeit nicht mehr ausschliesslich im Dienste des Gedankens steht, sondern vielfach um ihrer selbst willen hervortritt, so bleibt er doch als Virtuose wie als Componist den Traditionen der classischen Zeit, mit denen er nicht nur als Schüler Mozart's, sondern auch durch seine, nach dessen Tode unter Leitung Jos. Haydn's, Salieri's und Albrechtsberger's eifrig betriebenen Compositionsstudien vertraut geworden war, im Wesentlichen treu. Seine Thätigkeit als Componist war übrigens nicht auf das Clavier allein beschränkt: er hat Werke aller Gattungen hinterlassen, von denen ihn freilich nur die wenigsten überlebt haben, unter ihnen das Septett für Clavier, Flöte, Oboe, Horn, Bratsche, Cello und Contrabass (Op. 74), ein Meisterwerk, welches den edelsten Schöpfungen auf dem Gebiete der Kammermusik zuzuzählen ist. Als ein ebenso gediegener wie pflichttreuer Musiker bewährte sich Hummel auch in den verschiedenen von ihm bekleideten Dirigenten-Aemtern, zunächst beim Fürsten Esterhazy, von welchem er 1804 berufen wurde, um den in den Ruhestand getretenen Altmeister Haydn zu ersetzen; dann (1816) als Hofcapellmeister in Stuttgart, endlich, von 1821 bis zu seinem Tode in gleicher Eigenschaft in Weimar. Im Uebrigen widmete er sich, soweit es seine bis in die letzten Lebensjahre fortgesetzten Concertreisen gestatteten, dem Kreise seiner von überall her ihm zuströmenden Schüler, aus welchem, neben Thalberg und Ferd. Hiller, Adolf Henselt (geb. 1814) hervorragt, eine der glänzendsten und zugleich bedeutendsten Erscheinungen der modernen Pianistenwelt, und seit 1838, wo er sich in Petersburg niederliess, namentlich als Lehrer um die Entwickelung des musikalischen Russland hochverdient.

Mit Carl Czerny (1791—1857), der einige Zeit hindurch Beethoven's Schüler war und nach Hummel's Tode als Haupt der Wiener Schule galt, weicht dieselbe noch um ein Beträchtliches weiter von dem Wege ab, den ihr Mozart vorgezeichnet hatte. Die Virtuosität wird ihr Selbstzweck und der Titel von Czerny's berühmtem Unterrichtswerk „Die Schule der Geläufigkeit“ könnte füglich auch als Bezeichnung für ihre Richtung angewendet werden. Die Geläufigkeits-Tendenz, wie sie sich in der Claviermusik jener Zeit ausspricht, der Zeit der mit technischen Schwierigkeiten überladenen Variationen und brillanten Opernphantasien, bestimmt alle aus Czerny's Schule hervor-

gegangenen jüngeren Künstler, Franz Liszt nicht ausgenommen, wiewohl derselbe auch hier seine Nebenbuhler weit überragt; denn mit wunderbarem künstlerischen Scharfblick weiss er für seine Opern-Transscriptionen das Wesentliche und Werthvolle der betreffenden Werke aufzufinden, die manchmal nur spärlich vorhandenen Goldkörner herauszulesen und sie uns in seiner Fassung als kostbare Juwelen zu überliefern. Weitere namhafte Schüler Czerny's sind Theodor Döhler (1814—56), dessen Ruhm die kurzen Jahrzehnte des Triumphes der Geläufigkeit nicht überdauerte, Stephen Heller (geb. 1814), seit 1838 in Paris ansässig, dem unter den modernen Clavier-Componisten der nächste Platz neben Chopin gebührt, und Theodor Kullak (1818—82), der, wie Liszt, bald dem modischen Clavierspiel Valet sagte und in seinen Compositionen, u. a. in seinem Clavierconcert Op. 55, dem Genius Beethoven's huldigt, auch während seiner langjährigen überaus erfolgreichen Lehrthätigkeit an der von ihm in Berlin begründeten „Neuen Akademie der Tonkunst" ausschliesslich die höchsten Kunstziele verfolgt hat. Beethoven selbst hat bekanntlich ausser dem Erzherzog Rudolf nur einen Schüler gehabt, den er als solchen anerkannte: Ferdinand Ries (1784—1838), ein vorzüglicher Clavierspieler und Musiker, der aber gleichwohl nicht fähig war, als Haupt einer Schule des Beethoven'schen Clavierspiels aufzutreten. So nimmt der Grossmeister der Instrumentalmusik mit seinem nächsten Geistesverwandten Franz Schubert eine Sonderstellung in der Geschichte der Claviermusik ein, als Vertreter des dramatischen Claviersatzes, zu dessen anfangs einsamer Höhe sich nach und nach alle ernst beanlagten Naturen unter den Clavierspielern emporzuarbeiten strebten.

Hier ist noch die, von der Wiener unabhängige, gleichwohl aber auf Mozart zurückweisende Prager Clavierschule zu erwähnen, welche im Zusammenhange mit dem dort 1808 von dem verdienstvollen Musiktheoretiker Dionys Weber (1771—1842) begründeten und geleiteten Conservatorium zu hohem Ruhme gelangte, besonders nachdem der als Organist, Clavierspieler und Lehrer ausgezeichnete Johann Wenzel Tomaschek (1774—1850) ihre Führung übernommen hatte. Der erste und bedeutendste Vertreter dieser Schule wurde Ignaz Moscheles (geb. 30. Mai 1794 in Prag, gest. 10. März 1870 in Leipzig). Ein Charakterbild dieses so künstlerisch wie menschlich verehrungswürdigen Meisters ist uns von seiner Gattin in dem von ihr veröffentlichten Werke „Aus Moscheles' Leben. Nach dessen

Briefen und Tagebüchern" überliefert. Von seinem Lehrer Dionys Weber in die Tonwelt Seb. Bach's, Händel's, Mozart's und Clementi's eingeführt, folgte er diesen Vorbildern, schritt aber zugleich mit seiner Zeit fort, und bewahrte sich noch im Alter eine warme Theilnahme für die Bestrebungen des jüngeren Componisten-Geschlechtes. Für Beethoven, dem er als Jüngling persönlich näher zu treten Gelegenheit fand, und dem er die letzten dunkeln Lebenstage erhellt zu haben sich rühmen durfte (S. 262), hatte er eine innige Verehrung, obwohl er zu seinen späteren Werken noch nicht das intime Verhältniss gewinnen konnte, wie, Dank den Bestrebungen Liszt's, die ihm folgende Generation. Von den Kunstfreunden aller europäischen Hauptstädte mit Huldigungen überhäuft, blieb er doch auch in der Blüthezeit des Virtuosenthums seinen Idealen treu, und entsagte sogar, der Stimme seines künstlerischen Gewissens folgend, schon 1821 der eigentlichen Virtuosenlaufbahn, um sich als Lehrer neben Clementi in London niederzulassen. Aber auch nachdem er hier durch 25jährige Wirksamkeit die Mittel erworben hatte, unabhängig zu leben, setzte er sich nicht etwa zur Ruhe, sondern folgte einem Rufe an das neubegründete Leipziger Conservatorium, dem er bis zu seinem Ende seine Kräfte widmete, seinen Schülern ein eifriger Lehrer und zugleich väterlicher Freund. Moscheles' Andenken lebt in seinen Werken fort, von denen namentlich das Clavierconcert in G-moll, sowie die Etüden Op. 70 den Reichthum seiner Phantasie und den Adel seiner Empfindungsweise erkennen lassen. Eine wesentliche Erweiterung dankt ihm die Kunst des Clavierspiels, sofern er in dem Bestreben, seinen Tonstücken einen bestimmten dichterischen Inhalt zu geben, ungleich erfolgreicher gewesen ist, als alle seine Vorgänger, und ebenso überragt er diese als Virtuose, indem er durch Kraft und Mannichfaltigkeit des Anschlages sowie durch geschickten Gebrauch des von Hummel noch gänzlich verschmähten Pedales Wirkungen erreichte, um welche seine älteren Kunstgenossen sich vergeblich bemüht hatten. — Von den Schülern Tomaschek's trugen zum Ruhme der Prager Clavierschule am Meisten bei Alexander Dreyschock (1818—69), der selbst zu Liszt's Virtuosenzeit durch seine ausserordentliche Technik, namentlich auch der linken Hand, Bewunderung erregen konnte, und Julius Schulhoff (geb. 1825), dessen weniger brillantes als graziöses, vielfach an Chopin erinnerndes Talent bei allen Freunden gediegener Claviermusik warme Anerkennung gefunden hat.

Fast ebenso glänzende Resultate als die genannten Clavierschulen kann die Londoner des Clementi aufweisen. In seiner Vaterstadt Rom von Meistern ausgebildet, in denen der gute Geist des musikalischen Italiens noch fortwirkte, hatte Clementi überdies den Vortheil, in England, wo er nach absolvirtem Studium mehrere Jahre als Gast eines reichen Musikfreundes lebte, auch die deutschen Tonkunst-Heroen, zunächst Händel, später auch Seb. Bach auf sich wirken zu lassen. Ihr Einfluss trat schon in seinen Erstlingscompositionen so entschieden hervor, dass Emanuel Bach in dem jungen Italiener einen Geistesverwandten erkennen konnte und ihn durch seinen Beifall zum Vorwärtsstreben auf dem eingeschlagenen Wege ermuthigte. Der Wettstreit mit Mozart am Wiener Kaiserhofe im Jahre 1782 (S. 162) zeigt uns den dreissigjährigen Künstler bereits auf der Höhe seines Ruhmes; wenn aber auch überall und namentlich in Russland als Spieler und Componist gefeiert, verzichtete er doch nach wenigen Jahren auf die Lorbeeren des reisenden Virtuosen: 1785 liess er sich in London nieder, um hier mit wenigen Unterbrechungen bis zu seinem Tode (1832) als Lehrer zu wirken, von 1802 an auch als Theilhaber einer von ihm mit dem Instrumentenmacher Collard begründeten und unter des letzteren Namen noch jetzt bestehenden Clavierfabrik, in welcher Eigenschaft er zur Vervollkommnung des Claviers und zum Ruhme der englischen Clavierfabrikation wesentlich beigetragen hat; dies jedoch unbeschadet seinen Pflichten als Componist sowie seinem Schülerkreise gegenüber, aus welchem mehr als einer zum Meister bestimmt war, wie John Field (1782—1837), dessen Nocturnen als Vorbilder der Chopin'schen anzusehen sind und mit ihnen hinsichts des Kunstwerthes, des klanglichen Reizes und des Stimmungsgehaltes wetteifern können;[1]) wie Ludwig Berger (1777—1839),

[1]) Ein treues Charakterbild dieses Künstlers giebt Franz Liszt in seinem, als Begleitbrief zu der ersten von J. Schuberth & Co. in Leipzig herausgegebenen und von ihm revidirten Nocturnen des Meisters geschriebenen Essay „John Field und seine Nocturnen" (Ges. Schriften S. 61), wo wir u. a. lesen: „Neben so vielem längst Veralteten haben sich die Nocturnen von Field ihre Jugend bewahrt. Vierzig Jahre und mehr sind über sie dahingegangen und noch immer weht aus ihnen eine balsamische Frische, noch immer entströmt ihnen lieblicher Duft. Wo sonst als bei Field begegnen wir noch einer so vollendeten und unvergleichlichen Naivetät? . . . Gerade diesem totalen Absehen von allem, was nach Effect hascht, verdanken wir die ersten Versuche — und wie vollkommene! — dem Clavier Gefühl und Traum einzuhauchen und den Claviersatz von dem Zwange zu befreien, welchen bis dahin die Form regelmässig und officiell auf alle Compositionen ausübte. Vor ihm mussten sie nothwendigerweise Sonaten oder

dem wir bereits als Lehrer Mendelssohn's begegnet sind, Autor zahlreicher gediegener, von der Gegenwart mit Unrecht vernachlässigter Clavierwerke; wie J. B. Cramer (1771—1858), der ausser einer Anzahl werthvoller, leider ebenfalls nach seinem Tode in Vergessenheit gerathener Concerte und Sonaten, in seinen berühmten Etüden ein Werk hinterlassen hat, welches neben dem „Gradus ad Parnassum" seines Lehrers noch heute eines der Fundamente des Clavierstudiums bildet.

Der Ruhm der älteren französischen Clavierschule, von deren Leistungen selbst ein Seb. Bach mit Hochachtung sprechen konnte, war seit dem Tode Rameau's (1764) stark verblichen. Wie aber die grosse Oper um diese Zeit der Hülfe des Auslandes bedurfte, um sich zu regeneriren, so auch das Clavierspiel, und hier waren es fast ausschliesslich deutsche Kräfte, die bei seiner Fortbildung mitwirkten. Schon zur Zeit des ersten Besuches der Familie Mozart in Paris im Todesjahre des Obengenannten, galten dort der Strassburger Schobert und der Augsburger Eckart als die angesehensten Claviervirtuosen und Lehrer, und zwölf Jahre später wurde ein anderer Strassburger, Nicolaus Joseph Hüllmandel (1751—1823), ein Schüler Em. Bach's (dessen Einfluss sich somit über die ganze clavierspielende Welt erstreckte), der Begründer der neueren französischen Clavierschule. Neben Hüllmandel, der sich 1776 in Paris niederliess und dort zu den höchsten Clavierspieler-Ehren gelangte, wirkten zwei ebenfalls mit Em. Bach in geistigem Zusammenhange stehende deutsche Künstler zur Entwickelung des modernen Clavierspiels in Frankreich mit: Johann Ludwig Dussek (1760—1812) und Daniel Steibelt (um 1765—1823).

Rondos etc. sein. Field dagegen führte eine Gattung ein, welche keiner dieser bestehenden Kategorien angehörte, bei der aber Gefühl und Melodie die Oberherrschaft führten und sich frei, ohne die Fesseln, ohne den Zwang der vorgeschriebenen Formen bewegten. Er hat den Weg für alle die Erzeugnisse eröffnet, die in der Folge unter dem Namen „Lied ohne Worte" „Impromptu" „Ballade" u. s. w. erschienen sind, und man kann den Ursprung dieser für den Ausdruck innerer und individueller Erregungen bestimmten Stücke auf ihn zurückführen. Er war der Entdecker dieser Domäne, welche für die mehr feine als grossartige Phantasie, für die mehr zarte als lyrische Inspiration ein ebenso neues wie günstiges Gebiet eröffnete. Der Name „Nocturn" passt vortrefflich zu den Stücken, welche Field so zu nennen den Einfall hatte; denn schon die ersten ihrer Klänge versetzen uns in jene Stunden, in welchen die Seele, befreit von des Tages Last, nur in sich ruhend, sich zu den geheimnissvollen Regionen des Sternenhimmels emporschwingt. Hier sehen wir sie luftig und beflügelt gleich der Philomele der Alten, über den Blumen und Düften einer Natur schweben, von der sie liebend durchdrungen ist."

Der erstere, vom Altmeister selbst in seine Laufbahn eingeführt, hat durch sein gesangreiches Spiel und seine von warmer Empfindung beseelten Compositionen (von denen sein Andante „La consolation“ Op. 62 noch lange nach seinem Tode auf den Concertprogrammen heimisch geblieben ist) während seines wiederholten längeren Aufenthaltes in Paris, zuletzt von 1812 bis zu seinem Tode als Concertmeister des Fürsten Talleyrand, zur Hebung des dortigen Geschmacks wesentlich beigetragen, wogegen Steibelt, ein Schüler Kirnberger's, sein grosses Talent und die ihm in überschwenglicher Weise zugewendete Gunst, namentlich des französischen Publicums missbrauchte, um als Virtuose und als Componist ephemere Erfolge zu erringen.[1]) Der durch ihn angefachten Neigung des französischen Clavierspiels zum äusserlich Effectvollen konnte das inzwischen begründete Pariser Conservatorium heilsam entgegenwirken, nachdem dort das Clavier in L. Adam (S. 289) einen ebenso gediegenen Vertreter gefunden, wie die übrigen Unterrichtszweige; während des Virtuosenschwindels aber, der in den zwanziger Jahren ganz Europa ergriff, schien sich Frankreich für das zeitweilige Zurückdrängen jener Neigung schadlos halten zu wollen, denn hier sollte der einseitige Cultus der Fingerfertigkeit seinen Höhepunkt erreichen, und zwar wiederum unter Führung zweier Deutscher: Friedrich Kalkbrenner (1784—1849) und Heinrich Herz (geb. 1806), der eine in Cassel, der andere in Wien geboren, beide aber am Pariser Conservatorium ausgebildet, wurden die eigentlichen Vertreter jener gehaltlosen, lediglich auf glänzenden Effect berechneten Claviermusik, meist in Form von Variationen, welche zwei Jahrzehnte lang von Paris aus die musikalische Welt überfluthete, bis mit dem fortgeschrittenen Verständniss für Beethoven's Musik das oberflächliche Treiben ein Ende nahm.

Bezüglich der beiden letztgenannten Künstler soll übrigens nicht verschwiegen werden, dass sie die Technik ihres Instrumentes in anerkennenswerther Weise gefördert haben, und somit an den in der Folge gemachten künstlerich bedeutenden Fort-

[1]) Steibelt's besondere Stärke lag darin, durch tonmalerische Effecte die Hörer zu verblüffen. Zeitweilig musste ihn seine Gattin, eine junge bildschöne Engländerin, dabei unterstützen, indem sie seine Claviervorträge auf dem Tamburin begleitete. Von seinen derartigen, zum Theil der Gattung der musikalischen Schlachtbilder (S. 240) angehörigen Compositionen hat das Tongemälde „L'orage, précédé d'un rondeau pastoral“ (das Finale seines dritten Clavierconcerts) ungeheuren Beifall gefunden, bis es mit dem Tode des Autors, sammt dessen übrigen Werken, für immer aus den Concertsälen verschwand.

schritten des französischen Clavierspiels immerhin einen Antheil beanspruchen dürfen. Der Dank jedoch, die französische Clavierschule von den Abwegen, auf die sie gerathen, wieder edleren Zielen zugeführt zu haben, gebührt dem Schüler Adam's und dessen Nachfolger am Conservatorium Pierre Joseph Guillaume Zimmermann (geb. 1785 in Paris, gest. 1853 daselbst) und Henri Bertini (1798—1876), einem Schüler seines älteren, von Clementi ausgebildeten Bruders. Zimmermann wirkte fast ausschliesslich als Lehrer und hat nur pädagogische Werke veröffentlicht, deren bedeutendstes die „Encyclopédie du Pianiste"; die Richtung, die er beim Unterricht verfolgte, erkennt man ausserdem an seinen Schülern, unter denen sich Valentin Alkan (geb. 1813, zum Unterschied von seinem jüngeren ebenfalls als Pianist aufgetretenen Bruder Napoléon Alkan ainé genannt) besonders ausgezeichnet hat, sowohl durch sein Spiel wie auch durch seine gediegenen und originellen Compositionen, deren einige, wie z. B. die gewaltigen „Etudes dans les tons majeurs et mineurs" (zwei Sammlungen von Concerten, Sonaten und Stücken kleinerer Formen) von Beethoven'schem Geiste erfüllt sind. Bertini widmete sich von 1821 an, nachdem er sich als Virtuose einen Weltruf erworben, ebenfalls dem Lehrfache, und dass er als pädagogische Kraft mit Zimmermann wetteifern konnte, beweisen seine Etüden, nächst den Cramer'schen die vorzüglichsten ihrer Art.

Bei der immer wachsenden Begünstigung des Claviers seitens des Publicums mussten die übrigen Instrumente selbstverständlich mehr und mehr zurücktreten; nur die Violine konnte auch als Soloinstrument ihr Ansehen noch fernerhin behaupten, und unter den Händen des Nicolò Paganini (geb. in Genua 1784, gest. in Nizza 1840) war sie mächtig genug, um selbst die glänzendsten Clavierleistungen zu verdunkeln. Der Leser kennt bereits den merkwürdigen Künstler, der Europa in einen Zustand der Begeisterung versetzte, wie es ausser Liszt niemals ein Virtuose vermocht hat; und es waren nicht blos die technischen Wunder, die er mit seinem Bogen auf vier Darmsaiten verrichtete — nöthigenfalls auch auf einer einzigen, wie in den viel angestaunten Variationen auf der G-Saite — sondern ebenso sehr die Schönheit seines Tones, die Eigenart seines Vortrags und der Reiz seiner die Durchschnitts-Erzeugnisse der Virtuosenepoche weit überragenden Compositionen, durch welche er die Hörer bezauberte. Jegliche Meinungsverschiedenheit, jede Parteifrage verstummte, Publicum und Kritik gaben sich willenlos dem

Zauber hin, dessen Macht sich schon beim blossen Anblick des Künstlers wirksam zeigte. Wir haben gesehen, dass selbst der grösste Virtuose seiner Zeit in diesem Falle keine Ausnahme machte: in seinem Nekrolog „Paganini“ schildert Liszt die Empfindungen, von denen er, gleich allen übrigen Sterblichen, beim Erscheinen des grossen Geigers sich beherrscht fühlte. „Als der vierzigjährige Paganini mit einem Talent, das bis zur höchsten Höhe aller erreichbaren Vollkommenheiten gediehen war, vor die Oeffentlichkeit trat, da staunte die Welt ihn an gleich einer übernatürlichen Erscheinung. So stürmisch war die Sensation, die er erregte, so mächtig sein Zauber auf die Einbildungskraft, dass sich diese nicht nur auf den Bereich der Wirklichkeit zu beschränken wusste. Es tauchten die Hexen- und Spukgeschichten des Mittelalters auf; das Wunderbare seines Spiels suchte man mit seiner Vergangenheit zu verbinden; sein unerklärliches Genie wollte man nur durch noch unerklärlichere Thatsachen begreifen und wenig fehlte zu der Vermuthung, dass er seine Seele dem Bösen verschrieben und jene vierte Saite, der er so bezaubernde Weisen zu entlocken wusste, der Darm der Gattin sei, die er eigenhändig erwürgt habe. — Er durchreiste ganz Europa. Die von seinem Spiel herbeigelockte und begeisterte Menge streute Gold zu seinen Füssen und glaubte anderen auf ihrem Instrument bedeutenden Künstlern die schönste Belohnung angedeihen zu lassen, wenn sie dieselben nach seinem Namen taufte. Nun gab es „Paganini“ des Claviers, des Contrabasses, der Guitarre. Die Violinisten zerbrachen sich den Kopf, um sein Geheimniss ihm abzulauschen; im Schweisse ihres Angesichts und dem Publicum nur ein mitleidiges Lächeln entreissend, mühten sie sich an den von ihm spielend überwundenen Schwierigkeiten ab, ohne auch nur die Genugthuung zu geniessen, von ihrem untergeordneten Dasein reden zu hören. So genoss Paganini's Ehrgeiz, wenn er solchen besass, das so seltene Glück, die Lüfte unerreichter Höhen einzuschlürfen, von keiner Ungerechtigkeit gestört, von keiner Gleichgültigkeit beunruhigt zu werden. Sein Sonnenuntergang zur Grabestiefe ward nicht einmal verdunkelt von dem lästigen Schatten eines Erben seines Ruhmes.“

Wenn in der That Paganini von keinem der ihm nachstrebenden Geigern erreicht, geschweige übertroffen worden ist, so blieb doch sein Beispiel keineswegs ohne glückliche Nachwirkung. Am nächsten vielleicht ist ihm Heinrich Wilhelm Ernst (1814—65) gekommen, ein Zögling der Wiener Schule

des Böhm und Mayseder, der, wie Berlioz in seinen Memoiren (S. 420) hervorhebt, es wagen konnte, mit seinem phänomenalen Vorgänger auf dessen eigenstem Gebiete zu concurriren, indem er das durch jenen bekannt gewordene Thema „Der Carneval von Venedig“ in seiner Weise variirte, und auch in den Städten, wo die Erinnerung an Paganini's Spiel noch am frischesten war, lebhaften Beifall damit errang. Nach anderer Seite jedoch übertraf er ihn weit, denn als Componist folgte er, im Gegensatz zu Paganini, dem von Beethoven in seinen Concerten gewiesenen Weg, das Soloinstrument glänzen und herrschen zu lassen, ohne die Abdankung des Orchesters zu verlangen; auch beim Vortrag der Quartette des letzteren Meisters zeigte er sich mit dem Geiste desselben in einem Grade vertraut, dass, wenn es auf diesem Felde zu einem Wettkampf mit Paganini gekommen wäre, er ohne Zweifel gesiegt haben würde.

Auch die belgische Violinschule, die mit Charles Auguste de Bériot (1802—70) einen hohen Aufschwung nahm, und durch Hubert Léonard (geb. 1819) und Henri Vieuxtemps (1820—81) zu einem Weltruf gelangte, lässt neben dem französischen den Einfluss Paganini's recht wohl erkennen. Vieuxtemps namentlich, eine der liebenswürdigsten und achtungswerthesten Erscheinungen des modernen Virtuosenthums, konnte, wie Ernst, den Musikfreunden beweisen, dass der vielbewunderte Italiener die Kunst des Geigenspiels noch keineswegs erschöpft habe. Schon als vierzehnjähriger Knabe zeigte er sich so gesund und eigenartig entwickelt, dass Schumann seine Leistungen als „vollständig, durchaus meisterlich“ bezeichnen musste. „Wie eine Blume“ schreibt er im Jahre 1834 „duftet und glänzt dieses Spiel zugleich . . . Wir stehen hier unvermuthet vom ersten bis zum letzten Ton wie in einem Zauberkreis, der um uns gezogen, ohne dass wir Anfang und Ende finden könnten.“ Sechs Jahre später aber nennt ihn Schumann „den genialsten der jungen Meister, der schon jetzt so hoch steht, dass man nicht ohne eine geheime Furcht an seine Zukunft denken möchte.“ Diese Besorgniss hat sich indessen als grundlos erwiesen, denn alle Huldigungen, welche man dem Virtuosen Vieuxtemps auf seinen langjährigen Reisen in verschiedenen Welttheilen darbrachte, waren nicht im Stande, ihn dem ernsten Dienste seiner Kunst zu entfremden. Unablässig arbeitete er an der Vervollkommnung seines Spiels nach technischer wie geistiger Seite, und seine Compositionen, darunter auch Streichquartette von classischer Formvollendung, gehören zu den

gediegensten Erzeugnissen der Violinliteratur. — Diesen belgischen Meistern gegenüber hat die französische Schule ihren einstigen Glanz nicht zu bewahren vermocht, wiewohl aus dem Pariser Conservatorium nach wie vor ausgezeichnete Violinisten hervorgegangen sind, die meisten als Schüler Delphin Alard's (geb. 1815), der sich, wenn auch nicht durch schöpferische Kraft, so doch durch seinen edeln, stilvollen Vortrag, namentlich auch der classischen Kammermusik, als würdiger Nachfolger seines Lehrers Baillot bewährt hat.

X.

Richard Wagner und seine Reformen.

Die gesammte Musikgeschichte, namentlich aber die Zeit der Ausbildung des Einzelgesanges und der dramatischen Musik während der letzten drei Jahrhunderte, zeigt uns die beiden Schwestern Dicht- und Tonkunst in einem fast ununterbrochenen Kampfe. Wieder und wieder sucht die letztere sich der Leitung der älteren, verständigeren Schwester zu entziehen, und durch die unwiderstehliche Macht ihres sinnlichen Reizes gelingt es ihr nur zu häufig, über die stets in der Mehrzahl befindlichen, weniger der künstlerischen Gedankenarbeit als dem Sinnengenusse zugeneigten Gemüther eine Herrschaft zu erringen, welche sie verleitet, ihre Macht zu missbrauchen, ihre hohe, ethische Bestimmung zu verkennen. In Zeiten aber, wo die Gefahr am höchsten ist, dass die Tonkunst in solcher Selbstüberschätzung allen Halt verliere, sehen wir zu ihrem eigenen Heile Männer erscheinen, die, zwischen ihr und der Dichtkunst gleichsam in der Mitte stehend, das richtige Verhältniss beider wieder herzustellen streben, Männer, wie die I. 85 namhaft gemachten Mitglieder der Florentiner *Camerata*, wie Benedetto Marcello, wie Christoph von Gluck, endlich wie Richard Wagner; diesen zu einer Zeit, wo, trotz der unmittelbar vorangegangenen Befreiungsthaten Beethoven's, die deutsche Opernbühne die Ge-

schmacksverirrungen früherer Jahrhunderte noch keineswegs überwunden, das Joch der fremdländischen Kunst noch keineswegs abgeschüttelt hatte, und, da er das musikalische mit dem dichterischen Genie in sich vereinte, mit wirksameren Waffen zum Kampfe gegen die kunstfeindlichen Elemente ausgerüstet, als alle seine Vorgänger.

Wilhelm Richard Wagner (geb. 22. Mai 1813 in Leipzig, gest. 13. Februar 1883 in Venedig)[1]) kann schon deshalb als der Gipfelpunkt der musikalischen Romantik gelten, weil das für sie vorzugsweise charakteristische, schon bei Weber und noch mehr bei Schumann, Berlioz und Liszt hervortretende Streben, sich Wort und Ton gleichmässig dienstbar zu machen, bei ihm zur völligen Verschmelzung des Dichters und Schriftstellers mit dem Componisten führt. Von diesem Gesichtspunkte aus kann es uns nicht überraschen, wenn seine musikalische Begabung während der Kindheitsjahre weit weniger zu Tage trat, als bei anderen Meistern. „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?" so fragte einmal der sorgende Stiefvater, der Schauspieler und zugleich als Porträtmaler hervorragende Ludwig Geyer, mit welchem sich die Mutter vermählt hatte, nachdem Richard's Vater schon fünf Monate nach dessen Geburt gestorben

[1]) Die Literatur über Wagner und seine Reformen ist seit dreissig Jahren zu solchem Umfange angeschwollen, dass ein Verzeichniss auch nur der wichtigsten Erzeugnisse derselben den hier zu Gebote stehenden Raum weit überschreiten würde. Einen Begriff von der Massenhaftigkeit dieser Literatur giebt Nikolaus Oesterlein's „Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek. Ein authentisches Nachschlagebuch durch die gesammte, insbesondere Deutsche Wagner-Literatur." (Band I., 3373 Nummern umfassend, 1882; Band II. bis Nr. 5567. 1886). — Der von der Wagner-Bewegung noch wenig berührte Leser wird sich vor Allem mit den eigenen Schriften des Meisters bekannt zu machen haben: „Gesammelte Schriften und Dichtungen von R. W." (10 Bde. 1871—83), von denen eine „Autobiographische Skizze" (I. 5), die Abhandlung „Das Kunstwerk der Zukunft" (III. 51), eine „Mittheilung an meine Freunde" (IV. 285), der Aufsatz „Zukunftsmusik. An einen französischen Freund (Fr. Villot)" (VII. 121) und die Festschrift „Beethoven" (IX. 75) zur Orientirung bezüglich des Lebens und der Kunstrichtung Wagner's besonders geeignet sind. Demselben Zwecke dient: „R. W., Entwürfe, Gedanken, Fragmente. Aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt." (1885.) Eine Selbst-Biographie in vier Bänden, von welcher noch zu Lebzeiten des Meisters 10 Exemplare gedruckt wurden, harrt der Veröffentlichung. — Von den bisher erschienenen Biographien sind zu nennen: Carl Fr. Glasenapp „R. W's. Leben und Wirken" (2 Bde. 1876 und 77. Supplement 1882). Wilh. Tappert „R. W., sein Leben und seine Werke" (1883.) E. D. (Eduard Dannreuther), Artikel „Wagner" in Grove's *Dictionary of music and musicians* (1885). Reiches biographisches Material bietet: Richard Pohl „R. W., Studien und Kritiken" (1883). — Als Hilfsmittel zum

war; denn obschon der Knabe bereits im neunten Jahre stand, war von irgend einer speciellen Begabung bei ihm noch nichts zu entdecken. Dazu wollte es das Schicksal, dass er um diese Zeit auch seinen zweiten Vater verlor, und der Mutter allein die schwierige Aufgabe zufiel, den zweifellos vielseitig beanlagten Sohn in die richtige Lebensbahn zu lenken. Dieser wurde nach dem Tode des Stiefvaters (1822) einem in Eisleben wohnenden Oheim anvertraut, aber noch in demselben Jahre kehrte er nach Dresden zurück und trat in die dortige Kreuzschule ein, um sich für einen wissenschaftlichen Beruf vorzubereiten. Bald konnten hier seine Lehrer inne werden, dass er zur Philologie bestimmt sei, da er dem Studium der alten Sprachen, besonders der griechischen, mit einem für sein Alter ungewöhnlichen Eifer und Erfolg oblag; dabei drängte es ihn schon im elften Jahre zur poetischen Production und es wurde ihm die Genugthuung, als beim Tode eines Mitschülers der Classe die Aufgabe gestellt war, ein Gedicht auf denselben zu machen, seine Arbeit als die beste anerkannt und sogar gedruckt zu sehen. Auch der dramatische Dichter regte sich schon im Knaben; nachdem er als Tertianer Englisch gelernt hatte und mit Shakespeare's Dramen bekannt geworden war, entwarf er ein grosses Trauerspiel, welches ungefähr aus „Hamlet" und

Verständniss der einzelnen Musikdramen Wagner's dienen die schon erwähnten Schriften Franz Liszt's über „Tannhäuser" „Lohengrin" „Holländer" „Rheingold" (Ges. Schriften III. Zweiter Halbband). Hans von Wolzogen: Thematischer Leitfaden durch die Musik zu R. W.'s Festspiel „Der Ring des Nibelungen" (1876); Ders. „R. W.'s Tristan und Isolde, ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik" (1880); Ders. „Die Sprache in R. W.'s Dichtungen" (2. Aufl. 1878). W. Tappert: Leitfaden für den Besucher des R. W.'schen Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen" (1881). Heinrich Porges „Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Albert Heinz „Die Meistersinger von Nürnberg" von R. W. Versuch einer musikalischen Erklärung (2. Aufl. 1886). Ders. R. W.'s „Bühnenweihfestspiel Parsifal", nach Sagenstoff und musikalischer Entwickelung in den Motiven dargestellt (1882.) O. Eichberg „Parsifal. Einführung in die Dichtungen Wolfram's von Eschenbach und R. W.'s" (1882). Von der Idee der Bayreuther Festspiele im Allgemeinen handelt: Friedrich Nietzsche, R. W. in Bayreuth („Unzeitgemässe Betrachtungen" viertes Stück, 1876). — Einen Ueberblick über die gesammte schriftstellerische Thätigkeit Wagner's gewährt: Carl Fr. Glasenapp und Heinrich von Stein „Wagner-Lexicon. Hauptbegriffe der Kunst- und Weltanschauung R. W.'s, in wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften zusammengestellt." (1883.) Zur Verbreitung dieser Anschauungen haben ausserdem wesentlich beigetragen: die 1878 von Wagner selbst in's Leben gerufenen und in seinem Geiste von H. von Wolzogen redigirten „Bayreuther Blätter", von denen bis jetzt 9 Jahrgänge erschienen sind.

„Lear“ zusammengesetzt war. „Der Plan war äusserst grossartig“ erzählt er uns selbst (I. 8), „zweiundvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genöthigt, die Meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären.“

Weit weniger beschäftigte ihn während dieser Jahre die Musik. Zwar hatte eine Aufführung des „Freischütz“ ihm einen so tiefen Eindruck hinterlassen, dass er den Componisten, so oft er desselben ansichtig wurde, mit heiliger Scheu betrachtete, wie er denn auch zeitlebens die grösste Verehrung für ihn gehabt hat. Mit dem Clavierunterricht jedoch, diesem allgemein gebräuchlichen aber keineswegs immer probaten Mittel, die Keime einer musikalischen Individualität zu fördern, wollte es schlechterdings nicht vorwärts gehen, und so blieben die musikalischen Triebe des Knaben sich selbst überlassen. Eine Wendung trat ein, als die Familie Wagner um 1827 wieder nach Leipzig übergesiedelt und Richard in den Gewandhaus-Concerten mit Beethoven's Orchestermusik bekannt geworden war. Namentlich hatte die Egmont-Musik so stark auf ihn gewirkt, dass ihm der Gedanke keine Ruhe liess, eine ähnliche Musik zu seinem inzwischen fertig gewordenen Trauerspiel zu schreiben. Es kam hinzu, dass die Leipziger Nicolai-Schule, die er um diese Zeit besuchte, seiner in Dresden erwachten Neigung zur Philologie nur ungenügende Nahrung bot, um ihn zu dem Entschluss zu bringen, sich der Musik zu widmen. Es hatte sich in ihm eben jener Process vollzogen, den er später in seiner Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ (I. 115) geschildert hat: „Ich weiss nicht recht“ sagt der Held jener Novelle „wozu man mich eigentlich bestimmt hatte, nur entsinne ich mich, dass ich eines Abends zum ersten Male eine Beethoven'sche Symphonie aufführen hörte, dass ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war.“ Richard's Familie war von diesem Entschlusse wenig erbaut; als zukünftigen Dichter hatte man sich gewöhnt ihn anzusehen, nun wollte er Musiker werden? — eine Vereinigung beider Fähigkeiten in einer Person schien bei den damals herrschenden Vorstellungen von der Nothwendigkeit einer künstlerischen Arbeitstheilung undenkbar. Gleichwohl war der inzwischen zum Jüngling Herangewachsene von seinem Plane nicht abzubringen; während er an der Universität seine wissenschaftliche Bildung vervollständigte, fing er zugleich an, tapfer darauf los zu componiren, und

trat nach Kurzem sogar mit einer Arbeit an die Oeffentlichkeit, einer Ouvertüre, zu deren Aufführung der damals als Capellmeister am Theater angestellte H. Dorn ihm behülflich war, die aber wegen ihrer Extravaganzen und Unbeholfenheiten beim Publicum nur Heiterkeit erregte. Dies verunglückte Debut brachte ihm übrigens den Vortheil, dass er, der Mängel seiner musikalischen Erziehung sich bewusst geworden, an ein ernstes Studium des Tonsatzes ging. Der Thomascantor Theodor Weinlig übernahm es, ihn dabei zu leiten, und konnte ihn schon in weniger als einem halben Jahr, nachdem er ihn soweit gebracht, dass er die schwierigsten Aufgaben des Contrapunktes mit Leichtigkeit zu lösen im Stande war, mit den Worten entlassen: „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heisst Selbständigkeit.“[1])

Nunmehr war Wagner „Musiker“, und auch von der Zunft als solcher anerkannt, wie die Thatsache beweist, dass eine Symphonie seiner Composition (in C-Dur) in einem der Leipziger Gewandhausconcerte (des Jahres 1833) zur Aufführung kam. Aber nicht weniger rege war in ihm der Dichter. „Nie liess mich bei meinem Studium der Musik der dichterische Nachahmungstrieb ganz los;“ lesen wir in der „Mittheilung an meine Freunde“ (IV. 312) „er ordnete sich jedoch dem musikalischen unter, für dessen Befriedigung ich ihn nur herbeizog. So entsinne ich mich, angeregt durch die Pastoral-Symphonie, mich an ein Schäferspiel gemacht zu haben, das in seiner dramatischen Beziehung wieder durch Goethe's „Laune der Verliebten“ angeregt war. Hier machte ich gar keinen dichterischen Entwurf, schrieb Musik und Verse zugleich, und liess so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen.“ Auch ein Operntext war gleichzeitig mit der obenerwähnten Symphonie (Sommer 1832) fertig geworden: „Die Hochzeit“ nach einem mittelalterlichen Stoffe. Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgiebt. Bei der Todtenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin. Schon war die erste

[1]) „In dieser Zeit“ schreibt Wagner („Autobiographische Skizze“ I. 11) „lernte ich erst Mozart innig erkennen und lieben. Ich componirte eine Sonate, in welcher ich mich von allem Schwulste losmachte und einem natürlichen, ungezwungenen Satze überliess. Diese höchst einfache und bescheidene Arbeit erschien im Druck bei Breitkopf & Härtel.“

Nummer dieses Textes in Musik gesetzt; da aber die Schwester des Dichtercomponisten an dem Buche kein Gefallen finden konnte, so vernichtete er es spurlos.

Einen wichtigen Schritt auf seiner Laufbahn als Musiker that Wagner noch in demselben Jahre (1833), indem er sich nach Würzburg begab, wo sein älterer Bruder Albert als Sänger, Schauspieler und Regisseur des Stadttheaters wirkte. Hier fand er zum ersten Mal Gelegenheit, sich activ am Theater zu betheiligen, zunächst freilich nur als Chordirigent gegen ein Honorar von monatlich zehn Gulden. Hier auch entstand seine erste Oper „Die Feen“, deren Text er nach dem Gozzi'schen Märchen „Die Frau als Schlange“ *(La donna serpente)* gedichtet hatte. Der Stoff war ihm besonders sympathisch gewesen. Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von Seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Loose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, dass er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstiesse. Im Gozzi'schen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, dass er die Schlange küsst: so gewinnt er sie zum Weibe. „Ich änderte diesen Schluss dahin“ berichtet Wagner (IV, 313) „dass die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen — sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird. Dieser Zug dünkt mich jetzt nicht unwichtig: gab mir ihn damals auch nur die Musik und der gewohnte Opernanblick ein, so lag doch hier schon im Keime ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwickelung kundgegeben.“

Nach Leipzig zurückgekehrt gab sich Wagner alle Mühe, sein Werk auf die Bühne zu bringen, doch musste er sich bald überzeugen, dass die Erfolge, welche eben jetzt die italienische und die französische Oper auf den deutschen Bühnen errangen, der Ausführung seines Planes hinderlich waren. Uebrigens verlor er selbst nach einiger Zeit das Interesse für sein Erstlingswerk, denn auch auf ihn übte die Melodik Bellini's, die hinreissende Dramatik in Auber's „Stumme von Portici“ einen ihm bis dahin unbekannt gewesenen Zauber aus, namentlich seitdem die Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient durch

die Macht ihres Gesanges und ihrer Darstellung im „Romeo", in der „Norma", alle Welt an den Triumphwagen der italienischen Oper gefesselt hatte. Bei dieser Veranlassung drängte es unsern Künstler zum ersten Mal, auf schriftstellerischem Wege seine Kunstanschauungen zu klären und Andern mitzutheilen: ein in der von Heinrich Laube redigirten „Zeitung für die elegante Welt" von ihm veröffentlichter Aufsatz „Die deutsche Oper" (1834) zeigt ihn bereits als den Gegner der Einseitigkeit und Routine, welche er später so unermüdlich bekämpft hat. Schon hier spricht er die Absicht aus „die Begriffsverwirrung deutschthümelnder Musikkenner über deutsche Musik, wenn nicht zu heilen, so doch in helles Licht zu setzen". „Wir haben allerdings" behauptet er „ein Feld der Musik, das uns eigens gehört, und dies ist die Instrumentalmusik; eine deutsche Oper aber haben wir nicht und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind viel zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen. . . . Ich will zwar keineswegs, dass die französische und italienische Musik die unsrige verdrängen soll, aber wir sollen das Wahre in beiden kennen und uns vor jeder selbstsüchtigen Heuchelei hüten. Wir sollen aufathmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Theil affectirten Contrapunkt vom Halse werfen und endlich Menschen werden." Wohl konnte sich Wagner später einmal jener Sage von König Wiking's Söhnlein erinnern, dessen Wiege drei Nornen nahten, um ihm Gaben zu verleihen: Die erste Leibesstärke, die zweite Weisheit, die dritte „den nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt". Der Vater, durch die letztere Gabe erschreckt, verjagte die dritte Norn, und der Sohn wurde in Folge dessen zwar stark und weise, empfand aber nie den Trieb zum Thun und Schaffen, er war mit jeder Lage seines Lebens zufrieden, und fand sich in Alles. „Die eine verschmähte Gabe" schliesst Wagner „den nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt, bietet uns Allen bei unserer Geburt die jugendliche Norn an, und durch sie allein könnten wir einst Alle „Genies" werden; jetzt, in unserer erziehungssüchtigen Welt, führt nur noch der Zufall uns diese Gabe zu, — der Zufall, nicht erzogen zu werden. Vor der Abwehr eines Vaters, der an meiner Wiege starb, sicher, schlüpfte vielleicht die so oft verjagte Norn an meine Wiege, und verlieh mir ihre Gabe, die mich Zuchtlosen nie verliess, und in voller Anarchie, das Leben, die Kunst und mich selbst zu meinem einzigen Erzieher machte."

Inzwischen hatte der jugendliche Dichter-Componist, noch völlig von den Eindrücken der italienischen und französischen Musik beherrscht, eine neue Oper vollendet: „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo“, deren Stoff er dem Shakespeare'schen „Maass für Maass“ entnommen, und während eines Sommeraufenthaltes in Teplitz (1834) dichterisch gestaltet hatte. Die Heldin des Stückes, die Novize Isabella, fleht den Statthalter um Gnade für ihren, wegen des Verbrechens eines verbotenen Liebesbundes zum Tode verurtheilten Bruder. Der Statthalter, von ihrer Schönheit und Gefühlswärme ergriffen, entbrennt selbst in Liebe zu ihr, und verheisst die Begnadigung des Bruders um den Preis ihrer Gegenliebe. Darüber empört, beschliesst Isabella, den Bruder durch eine List zu erretten und zugleich den Statthalter zu entlarven. Shakespeare schlichtet die dadurch entstandenen Conflicte durch die öffentliche Rückkehr des bis dahin im Verborgenen gebliebenen Fürsten, Wagner hingegen löst den Knoten ohne den Fürsten durch eine Revolution. Beim nahen Carneval veranlasst ein verwegener junger Mann, der Isabella liebt, die Bevölkerung, dem Verbote des Statthalters zuwider, Masken anzulegen, und unter dem Schutze derselben wird der Statthalter, der, von Isabella veranlasst, selbst maskirt zum Stelldichein gekommen ist, umringt, entlarvt und verhöhnt, der Bruder aber noch zur rechten Zeit aus den Händen der Henker befreit. Isabella entsagt dem Kloster und reicht dem jungen Revolutionär zum Dank für seine Hilfe ihre Hand; die freudige Bewillkommnung des heimkehrenden Fürsten in voller Masken-Procession bildet den Schluss.

Dichtung und Musik dieser Oper zeigen, mit denen der „Feen“ verglichen, eine von der früheren grundverschiedene Richtung ihres Autors: Kecke Lebenslust und üppige Sinnlichkeit machen sich jetzt an Stelle des hohen und ernsten Idealismus geltend, welcher jenes Erstlingswerk als den eigentlichen Vorläufer der uns bekannten Musikdramen Wagner's kennzeichnet. Wie immer bei Wagner's Schaffen, hatte die Musik auch zu dem „Liebesverbote“ im Voraus gestaltend auf Stoff und Anordnung gewirkt; diese Musik aber war, wie er selbst gesteht, eben nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und (für die Melodie) selbst italienischen Oper auf sein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen. „Wer diese Composition mit der der „Feen“ zusammenhalten würde, müsste kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte: Die Aus-

gleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwickelungsganges sein." — In der Aussenwelt hatte das „Liebesverbot" ein besseres Loos als die „Feen", sofern es wenigstens einmal zur Aufführung gelangte, und zwar in Magdeburg, wo Wagner während des Winters 1835—36 zum ersten Mal als Theatercapellmeister thätig war. Da indessen diese eine Aufführung (29. März 1836) unter den denkbar ungünstigsten Umständen stattfand — ein Theil des Theaterpersonales hatte schon vor Abschluss der Saison das Weite gesucht — so hatte die Oper keinerlei Erfolg, und sie würde völlig unbemerkt geblieben sein, hätte nicht der Magdeburger Correspondent der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik", der Wagner's Verdienste um die dortige Oper, namentlich sein Geschick und seinen Eifer, ein tüchtiges Ensemble herzustellen, im Laufe des Winters wiederholt hervorgehoben hatte, ihr einen warmen Nachruf gewidmet. Derselbe spricht sein Bedauern aus, dass man die Aufführung des „Liebesverbotes" übereilt und über's Knie gebrochen habe, und schliesst mit den Worten: „Soviel aber weiss ich, dass das Werk, wenn es dem Componisten glückt, es an guten Orten aufführen zu lassen, durchdringen wird. Es ist viel darin, und was mir gefällt, es klingt alles, es ist Musik und Melodie, was wir bei unserer deutschen Oper jetzt so ziemlich suchen müssen."

Während der folgenden Jahre, wo Wagner erst in Königsberg, dann in Riga an dem unter Carl von Holtei's Direction neueröffneten Theater als Capellmeister wirkte, trat seine produktive Thätigkeit in den Hintergrund. Daran war aber nicht etwa der Misserfolg des „Liebesverbotes" Schuld, sondern der Ueberdruss, den das künstlerisch unfruchtbare Treiben der kleineren deutschen Opernbühnen, mit ihrem fast täglich wechselnden Repertoire und folglich mangelhaften Leistungen nothwendigerweise bei ihm hervorrufen musste. Hatte es ihn im Anfang seiner Capellmeisterlaufbahn gereizt, heute diese, morgen jene deutsche, französische oder italienische Oper einzustudiren und zu dirigiren, im Kampfe mit den Hindernissen, welche dem feurig Vorwärtsstrebenden den Weg verlegten, seine Kräfte zu erproben und im Theaterleben gleichsam aufzugehen,[1]) so musste

[1]) Sogar als Possen-Componist hat sich Wagner in Magdeburg versucht. Die Veranlassung dazu gab eine Intrigue mehrerer Theater-Mitglieder gegen den Director, der sich in den Kopf gesetzt hatte, eine für die Darsteller langweilige Zauberposse aufführen zu lassen. Um seinen Plan zu vereiteln, hatten jene die Musik bei Seite geschafft, dadurch aber einen Collegen, die komische Figur des

die bald gewonnene Ueberzeugung, dass auf diese Weise der Kunst nicht gedient sei, ihn verstimmen und ihm seinen Beruf mehr und mehr verleiden. Dazu kam allerlei häusliche Noth, in Folge seiner 1836 in Königsberg geschlossenen Ehe mit einer Schauspielerin des Magdeburger Theaters, Minna Planer, um seinen idealen Schaffensdrang zu dämpfen. Freilich schlummerte der Dramatiker in ihm keinen Augenblick. „Alles, was ich las, hatte nur nach seiner Fähigkeit, als Opernstoff verwendet werden zu können, Interesse für mich: in meiner damaligen Stimmung sprach mich die Lectüre eines Romans von H. König „Die hohe Braut" um so mehr an, als schnell das Bild einer grossen fünfaktigen Oper für Paris aus ihr mir in die Augen sprang. Einen vollständigen Entwurf davon schickte ich direct an Scribe nach Paris, mit der Bitte, ihn für die dortige grosse Oper zu bearbeiten, und mir zur Composition zuweisen zu lassen. Natürlich führte dies zu nichts." [1]) Noch kräftigere Anregung erhielt Wagner durch die Lectüre von Bulwer's „Rienzi", der sich unter seinen Händen ebenfalls sofort in einen Operntext verwandelte. Die Vorstellung eines grossen politischen Ereignisses, eines von dem idealsten Streben beseelten Helden, der durch die Rohheit und Gemeinheit seiner Umgebung zu Grunde geht, war ihm eine erhebende Zerstreuung in den von ihm als kunstfeindlich erkannten und deshalb ihm immer peinlicher werdenden Verhältnissen. Gleichwohl fühlte er sich zu einem Bruche mit den Operntraditionen noch nicht reif; sein Standpunkt ist in der Rienzi-Dichtung noch der rein musikalische, opernhafte: das in den Friedensboten, dem kirchlichen Auferstehungsruf, den Schlachthymnen zum Ausdruck kommende lyrische Element hatte ihn vorwiegend zur Wahl und Ausführung dieses „Operntextes" bestimmt.

Wo aber war die Bühne, welche dem jugendlichen Autor

Theater-Personales, in arge Verlegenheit gebracht. Schon drohte der Director, diesen zu entlassen, wenn er nicht sofort die Musik zur Stelle schaffe, da beschloss Wagner, dem Bedrängten aus der Noth zu helfen. „Ist es Ihnen gleich, von wem die Musik zur Posse ist?" fragte er den Director, und auf dessen bejahende Antwort versprach er ihm: „Bis übermorgen sollen Sie die Musik erhalten". Er hielt Wort: drei Tage später wurde „Der Berggeist oder die drei Wünsche", Zauberposse von Gleich mit Wagner's Musik aufgeführt.

[1]) Diese Dichtung wurde, nachdem Wagner sie in den 40er Jahren umgearbeitet hatte, von Johann Friedrich Kittl (1809—68), einem Schüler Tomaschek's und Nachfolger Dionys Weber's als Director des Conservatoriums zu Prag, in Musik gesetzt und unter dem Titel „Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza" 1848 daselbst aufgefuhrt.

zur Verfügung gestanden hätte, um den „Rienzi" in einer seinen Wünschen entsprechenden Weise zur Darstellung zu bringen? — ein Werk, von dem er selbst sagt, dass die „grosse Oper", mit all' ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, bei der Arbeit vor ihm gestanden habe; die grosse Oper, welche nicht etwa blos nachzuahmen, sondern, mit rückhaltsloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen hin zu überbieten, sein künstlerischer Ehrgeiz gewesen sei. Musste er nicht unwillkürlich den Blick nach Paris wenden, wo eben diese „grosse Oper" ihren Ausgang genommen und den Höhepunkt ihrer Entwickelung erreicht hatte, wo ein halbes Jahrhundert zuvor ein Gluck die ihm von seinem Vaterlande versagten Mittel gefunden, sein musikalisch-dramatisches Ideal zu verwirklichen? In dem Maasse, wie die Composition des Rienzi-Textes vorrückte, reifte in unserem Künstler der Plan, seine Stellung in Riga zu verlassen und nach Paris überzusiedeln, und im Frühjahr 1839, nachdem die Musik der beiden ersten Akte vollendet war, schritt er zur That: in Begleitung seiner Gattin und eines gewaltigen Neufundländers schiffte er sich auf einem nach London bestimmten Segelschiff ein. Die Seefahrt war langwierig und stürmisch, aber auch sie brachte ihm Anregung zum künstlerischen Schaffen: Die Sage vom fliegenden Holländer, mit der Wagner bereits in Riga bekannt geworden war, wollte ihm während der Reise nicht aus dem Sinne, und ihre Gestalten traten ihm besonders lebhaft vor das geistige Auge, als das Schiff, vom Sturm bedrängt, in einem norwegischen Hafen Zuflucht suchen musste. Fast vier Wochen waren die Reisenden unterwegs; dann landeten sie in London, und nach kurzem Aufenthalt daselbst sowie in Boulogne sur Mère war das ersehnte Ziel, die französische Hauptstadt, erreicht.

Mit einer fast ganz erschöpften Reisekasse, aber mit dem Muth und dem Selbstvertrauen eines Sechsundzwanzigjährigen betrat Wagner Paris, den dortigen Künstlerkreisen warm empfohlen durch Meyerbeer, mit dem er in Boulogne sur Mère persönlich bekannt geworden war. Dieser hatte, sobald er den Rienzi-Text kennen gelernt, die hohe Begabung des jüngeren Kunstgenossen erkannt und war auch in der Folge stets bereit, ihm durch seine einflussreiche Fürsprache den Weg zu ebenen;[1])

[1]) Bekanntlich hat Wagner später in seinen Schriften den Musiker Meyerbeer heftig angegriffen (S. 312 Anm.) und sich dadurch den Vorwurf der Undankbarkeit seitens Derer zugezogen, welche in jeder tadelnden Kritik nichts

aber ungeachtet seines grossen Ansehens und seiner Bemühungen gingen die Dinge, wie sie in Paris eben nicht anders gehen konnten. Der deutsche Dichtercomponist, jung und unbekannt wie er war, wurde vom Director der grossen Oper, Léon Pillet, von dem er die Aufführung des „Rienzi“ erwartete, so lange hingehalten, bis er die Hoffnung aufgeben musste, auf diese Weise sein Ziel zu erreichen. Auch den Plan, das „Liebesverbot“ in dem kurz vor seiner Ankunft eröffneten Theater *de la Renaissance* zur Aufführung zu bringen, musste Wagner aufgeben, da der Director desselben seine Zahlung einstellte und in Folge dessen das Theater geschlossen wurde. Mittlerweile waren seine Subsistenzmittel völlig erschöpft, und um die drohende Noth abzuwenden, musste er sich zu den entwürdigendsten musikalischen Handlangerdiensten verstehen. Er schrieb die Musik zu einem Vaudeville von Dumersan, die aber als unausführbar von den Darstellern abgelehnt wurde; er versuchte sich als Componist von Chansons und Romanzen, doch gelang es ihm nicht, den zum Erfolg in den Salons nöthigen oberflächlichleichten Ton zu treffen, und auch diese Arbeiten, unter denen Heine's für ihn in's französische übertragene Ballade „Die beiden Grenadiere“ — wo, wie bei Schumann, die „Marseillaise“ den Schluss bildet, hier jedoch in der Begleitung, während die Singstimme deklamatorisch behandelt ist — auch diese Arbeiten

Anderes als den Ausdruck persönlichen Misswollens oder Neides erblicken. Eine beredte Vertheidigung Wagner's gegen jenen Vorwurf findet der Leser in Grove's „Dictionary of music and musicians“ (Artikel „Wagner“ von E. Dannreuther), wo mit Recht hervorgehoben ist, dass Meyerbeer weniger aus reiner Menschenliebe den jungen Künstler protegirt habe, als vielmehr mit dem Hintergedanken, einen begabten und auch schriftstellerisch gewandten Musiker mehr an seinen Triumphwagen zu spannen; dass ferner nach dem grossen Erfolg des Rienzi in Dresden die Partei Meyerbeer's einen feindseligen Ton gegen Wagner angeschlagen habe, der jedoch von diesem nicht eher erwidert sei, als bis im Anfang der 50er Jahre „Der Prophet“ und „Lohengrin“ einander gegenüber traten, und sich damit der Gegensatz beider Richtungen derart verschärfte, dass Wagner seine künstlerische Ueberzeugung nicht länger zurückhalten durfte. — Ueberhaupt darf man die Wohlthat, welche Jemandem durch eine Empfehlung erwiesen wird, nicht so gar hoch anschlagen, denn wenn dieselbe dem Betreffenden Vortheile bringt, so hat ihm dazu in erster Reihe seine eigene Tüchtigkeit verholfen. Die nach Wagner's Tode von seinen Gegnern veröffentlichten Briefe aus den 40er Jahren, in denen er gegen Meyerbeer seine Verehrung und Dankbarkeit in der ihm eigenen überschwänglichen Weise ausspricht, können mit nichten als Beweise von Charakterlosigkeit gelten, denn erst lange nachher vollzog sich in ihm jene Wandlung der Kunstanschauungen, die ihn zwang, der Meyerbeer'schen Oper den Krieg zu erklären.

blieben unbeachtet. In seiner wachsenden Bedrängniss that er Schritte, um an einem der kleinen Boulevard-Theater als Chorist unterzukommen; weniger glücklich jedoch als einst Berlioz in der gleichen Lage, wurde er wegen ungenügender Stimmmittel auch hier abgewiesen. Schliesslich musste er froh sein, dass ihm der Musikverleger Schlesinger Gelegenheit gab, für ihn Correcturen zu besorgen, Clavierauszüge von Dutzend-Opern, wie Halevy's „Reine de Chypre" und „Guitarrero" sowie Arrangements beliebter Musikstücke aus denselben für alle möglichen Instrumente, sogar für Cornet à piston anzufertigen. Eine minder erniedrigende und geisttödtende, auch etwas einträglichere Beschäftigung fand Wagner später als Mitarbeiter der *Revue et gazette musicale*, für welche er von 1841 an die folgenden, später im ersten Band der gesammelten Schriften erschienenen Aufsätze schrieb: „Der Virtuos und der Künstler" „Der Künstler und die Oeffentlichkeit" „Ein glücklicher Abend" „Der Freischütz" „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" „Ein Ende in Paris". Nichtsdestoweniger war er mit seiner jungen Frau mehrere Male in der bedenklichsten Nothlage, und ohne die Hilfe befreundeter Landsleute, unter ihnen ein alter Bekannter aus der Leipziger Zeit, Heinrich Laube, hätte unser Meister Hungers sterben können, wie der Held seiner obengenannten Novelle „Ein Ende in Paris", in welcher er zweifellos seine eigenen Erlebnisse und Stimmungen hat schildern wollen. Auch die geistige Elasticität, die er sich selbst in den schlimmsten Zeiten bewahrte, verdankte er nicht zum Wenigsten dem anregenden Verkehr in jenem Freundeskreise. Sowohl Laube wie der damals in Paris studirende Maler Friedrich Pecht äussern sich in ihren Berichten bewundernd über Wagner's unverwüstlichen Humor und über die Begeisterung, mit welcher er schon damals seinen künstlerischen Reform-Ideen Ausdruck gab.

Mit den hervorragenden französischen Collegen stand Wagner ebenfalls in lebhaftem und meist freundschaftlichem Verkehr; namentlich zog ihn Berlioz an, trotz, richtiger vielleicht wegen seiner abstossenden Natur. „Er unterscheidet sich himmelweit von seinen Pariser Collegen" bemerkt Wagner in seiner autobiographischen Skizze „denn er macht seine Musik nicht für's Geld, für die reine Kunst kann er aber auch nicht schreiben, ihm entgeht aller Schönheitssinn. Er steht in seiner Richtung völlig isolirt: an seiner Seite hat er nichts wie eine Schaar Anbeter, die, flach und ohne das geringste Urtheil, in ihm den Schöpfer eines nagelneuen Musiksystems begrüssen und ihm

den Kopf vollends verdreht machen; alles Uebrige weicht ihm aus, wie einem Wahnsinnigen." Die Bekanntschaft Liszt's dagegen, mit welchem ihn später das Band innigster Freundschaft und Verehrung vereinen sollte, hatte zunächst keinerlei Folgen. Selbst bereits in innerlicher Empörung gegen die Pariser Kunstwelt begriffen, musste Wagner in Liszt den vollendetsten Gegensatz zu seinem Wesen und seiner Lage erblicken, und, wie er in seiner „Mittheilung an meine Freunde" gesteht, ohne ihn zu kennen, ja mit völliger Abneigung dagegen, ihn kennen lernen zu wollen, rechnete er ihn zu den Erscheinungen, die man als von Natur sich fremd und feindselig betrachtet.[1]) Die fortgesetzten Versuche, welche Liszt später in Deutschland machte, ihm eine andere, richtigere Meinung von sich beizubringen, mussten Wagner endlich die Augen öffnen, und wir haben gesehen (S. 426), wie warm und fest er sich nach gewonnener besserer Erkenntniss an den „Virtuosen" anschloss.

Dass Wagner von den Pariser Opernleistungen wenig erbaut war, dagegen den Conservatoriums-Concerten mit höchster Befriedigung beiwohnte, wurde ebenfalls schon erwähnt (S. 293). Eine Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven in einem dieser Concerte war es, welche ihn zu einer Composition begeisterte, die unsere besondere Aufmerksamkeit verdient, als die früheste, seine Eigenart voll und ganz offenbarende: die „Faust-Ouvertüre". Als erster Satz einer „Faust-Symphonie" concipirt, wurde dies Orchesterstück Anfang 1840 vollendet; indessen scheint es der Componist, bei seinem fast ausschliesslichen Drang zur Bühne, nur als eine Art Parergon angesehen zu haben, denn erst fünfzehn Jahre später veröffentlichte er es, auf Zureden Liszt's,

[1]) Ohne Frage hat Wagner bei der folgenden Stelle seines Aufsatzes „Der Virtuos und der Künstler" an Liszt gedacht: „dort klebt der Anschlagzettel — ein Name leuchtet euch entgegen: Beethoven! Ihr wisst genug. Dort ist der Concertsaal. Und wirklich: Beethoven erscheint euch; und ringsherum sitzen vornehme Damen, in langen Reihen hin nichts wie vornehme Damen, und dahinter im weiten Umkreise lebhafte Herren mit Lorgnetten im Auge. Aber Beethoven ist da, mitten unter der duftenden Angst einer träumerisch wogenden Eleganz: es ist wirklich Beethoven, nervig und wuchtvoll in wehmuthreicher Allgewalt. Aber, wer kommt da mit ihm? Herr Gott: — Guillaume Tell, Robert der Teufel, und — wer nach diesen? Weber, der Innige, Zarte! Gut! Und nun: — ein „Galop". O Himmel! Wer selbst einmal Galopaden geschrieben, wer in Potpourri's gemacht hat, der weiss, welche Lebensnoth uns treiben kann, wenn es gilt, um jeden Preis einmal Beethoven nahe zu kommen. Ich erkannte die ganze schreckliche Noth, die auch heute zu Galopaden und Potpourri's trieb, um Beethoven verkünden zu können; und musste ich heute den Virtuosen bewundern, so verfluchte ich die Virtuosität." (I. 212.)

nach vorangegangener Umarbeitung unter dem Titel „Eine Faust-Ouvertüre“. Der Einfluss Beethoven’s ist in diesem Werke unverkennbar — wie Hans von Bülow mittheilt, war Wagner zur nämlichen Zeit damit beschäftigt, die Partitur der neunten Symphonie zu copiren, welche dann so wunderbar in seinem Gedächtniss haften blieb, dass er sechs Jahre später im Stande war, die Proben zur Dresdener Aufführung des Werkes sämmtlich auswendig zu leiten — nichtsdestoweniger aber zeigt der Componist hier eine völlig gereifte, ausgeprägte und urkräftige Individualität. Nicht durch ihre Form unterscheidet sich die Faust-Ouvertüre von den classischen Mustern, denen sie in dieser Hinsicht an Klarheit und Schönheit gleich steht; — „es ist nicht möglich, formell einheitlicher, organischer zu schaffen, als Wagner es in der Faust-Ouvertüre gethan.“ Um so mehr ist der Reichthum und die Neuheit ihres Inhalts zu bewundern, welcher den Unterschied zwischen dem Tonsetzer und dem Tondichter in voller Deutlichkeit erkennen lässt. „Nicht blos tonliches, sondern allgemein geistiges Leben durchströmt alle Adern ihrer Form; jede Note ist mit Dichterblut geschrieben.“[1]) Wohl spricht sich in diesem ergreifenden Stimmungsbilde der durch Täuschungen und Leiden verbitterte Gemüthszustand seines Schöpfers aus, und ebenfalls in dem der Partitur vorgesetzten, dem Goethe’schen Faust entnommenen Motto:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach aussen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst.

Zugleich aber giebt sich in dieser Musik jene energische Natur kund, welche, im Gegensatz zu den früheren Romantikern, den Drangsalen des Lebens und dem Weltschmerz nicht unterliegt, sondern den Kampf mit den finstern Gewalten muthig aufnimmt und als Sieger aus demselben hervorgeht — entsprechend dem Kunstprincip, mit welchem der Goethe-Biograph Lewes das Capitel „Vorbereitungen zum Werther“ einleitet: „Art enshrines the great sadness of the world, but is itself not sad.“

Bis zum Frühjahr 1841 hatte Wagner in Paris nichts er-

[1]) Hans von Bülow. „Ueber Wagner’s Faust-Ouvertüre. Eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes.“ (Leipzig, 1860).

reicht, als die Aufführung einer Ouvertüre „Columbus" in einem vom Musikverleger Schlesinger veranstalteten Novitäten-Concert, ein Werk, welches er nebst einer andern Ouvertüre „Rule Britannia" für die Abonnementsconcerte in Riga geschrieben hatte. Als letzte Hoffnung auf einen Erfolg im Theater blieb ihm der „Fliegende Holländer", den er opernmässig bearbeitet hatte, nachdem er in Heine's „Salon" dessen eigenthümliche Anwendung der Sage kennen gelernt, und ihm namentlich „durch die von Heine erfundene, echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Oceans Alles an die Hand gegeben war, die Sage zu einem Opern-Sujet zu benutzen."[1]) Auf Meyerbeer's Anrathen hatte er seinen Text-Entwurf dem Director der grossen Oper übergeben, in der Erwartung, dass ihm die Composition der französischen Bearbeitung baldigst übertragen werde; nach Verlauf eines vollen Jahres aber erfuhr er, dass zwar der französische Text fertig sei, dass man jedoch einen andern Componisten als ihn für die Musik in's Auge gefasst habe! In der That verhielt es sich so, und alles Protestiren seinerseits hatte keinen andern Erfolg, als den Vorschlag der Direction, ihr den Text-Entwurf gegen eine Entschädigung von 500 Franken abzutreten. Durch die Noth gedrängt willigte Wagner ein, jedoch mit dem Vorbehalt, den Stoff später in seiner Weise benutzen zu dürfen.[2]) Er hatte nun nichts Eiligeres zu thun, als ihn in deutschen Versen auszuführen; zur Composition derselben aber bedurfte er eines Claviers, denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Producirens musste er sich erst

[1]) So lauten Wagner's Worte in der ersten Ausgabe seiner „Autobiographischen Skizze" vom Jahre 1843. Im Wiederabdruck derselben in den gesammelten Schriften lesen wir dagegen, dass Heine seine Behandlung der Sage vom fliegenden Holländer einem holländischen Theaterstück gleichen Titels entnommen habe. Ernst Pasqué versucht in der Monatsschrift „Nord und Süd" (Juli 1884) den Beweis zu führen, dass ein derartiges Stück nicht existire, mithin die Erlösungs-Idee Heine's geistiges Eigenthum sei und bleibe.

[2]) Wagner's Entwurf zum „Holländer" wurde von den Dichtern Fouché (nach Anderen Foucher) und Revoil als Libretto bearbeitet, vom Capellmeister der grossen Oper P. Dietsch in Musik gesetzt und unter dem Titel „Le vaisseau fantôme" am 9. Nov. 1842 in der grossen Oper aufgeführt. Nach wenigen Vorstellungen verschwand sie für immer vom Repertoire. Das „Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras" von Clément und Larousse (welches den Dichter Feucher nennt) erwähnt das Werk mit der Bemerkung: „La légende qui a fourni le sujet de cet ouvrage est tellement bizarre, qu'elle n'a pu être accueillie par le public. On a néanmoins rendu justice à la musique. On a remarqué la prière, la scène chantée par Mme Dorus au premier acte et l'air chanté au second par Marié" u. s. w.

wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen. Er miethete eins. „Nachdem es angekommen“ schreibt er, „lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun entdecken zu müssen, dass ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; Alles ging mir im Fluge von Statten, und laut auf jauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, dass ich noch Musiker sei. In sieben Wochen war die ganze Oper componirt.“ Für Paris selbst jetzt auf Jahre hinaus aussichtslos, lag ihm nun alles daran, die Oper bald in Deutschland zur Aufführung zu bringen. Von München und Leipzig erhielt er abschlägigen Bescheid, dagegen wurde sie in Berlin auf Meyerbeer's Empfehlung angenommen, und da inzwischen auch der „Rienzi“ vom Dresdener Hoftheater angenommen war, so duldete es ihn nun nicht länger in Paris: im Frühjahr 1842 machte er sich auf den Heimweg. „Zum ersten Male“ so schliesst der Bericht seiner Wander- und Prüfungsjahre „sah ich den Rhein, — mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.“

* *
*

Wenn es zu besserem Verständniss der künstlerischen Persönlichkeit Wagner's geboten war, seinen Entwickelungsgang bis zu dem Moment, wo er im eigentlichen Sinne in die Oeffentlichkeit tritt, verhältnissmässig ausführlich darzustellen, so werden wir von nun an, dem Plane dieses Buches gemäss, nur die Hauptpunkte seiner Wirksamkeit hervorheben können, obwohl sich dieselbe von Jahr zu Jahr umfassender und bedeutender gestaltet. Nach Deutschland zurückgekehrt, sah sich der jugendliche Meister nicht nur an Lebenserfahrung bereichert, auch als dramatischem Dichter hatte ihm Paris noch am Schlusse seines Aufenthaltes eine schätzbare Ausbeute gewährt: dort war ihm das deutsche Volksbuch vom „Tannhäuser“ in die Hände gefallen und hatte ihn weit mehr angezogen, als in einer früheren Zeit die gleichnamige Erzählung Tieck's und Hoffmann's „Sängerkrieg auf der Wartburg“. Auch mit der Sage vom „Lohengrin“ war er gleichzeitig bekannt geworden, ohne jedoch für jetzt an eine Dramatisirung derselben zu denken. Wie Wagner's Entwickelung niemals einen jähen Sprung macht, wie er niemals durch Reflexion veranlasst, sondern stets nur einer unbewussten Nöthigung folgend einen neuen Weg betritt, so konnte auch der Anblick der

neuen Welt, den ihm die volksthümliche Darstellung jener Sagen eröffnet hatte, ihn noch nicht seinem bisherigen Ideal, der grossen Oper historischen Inhalts, sofort entfremden. Auch jetzt suchte er noch nach einem Opernstoffe der Gattung des „Rienzi", und fand ihn in einem Zuge aus den letzten Momenten der Hohenstaufischen Welt. Manfred, Friedrich's II. Sohn, reisst sich aus dem Zustande der Muthlosigkeit und Versunkenheit in lyrische Ergötzung, wirft sich, von äusserster Noth gedrängt, nach Luceria, der Stadt, die von seinem Vater den aus Sicilien versetzten Sarazenen mitten im hochheiligen Kirchenstaate zum Wohnort angewiesen war, und gewinnt, zunächst durch die Hilfe dieser streitlichen und leicht zu begeisternden Söhne Arabiens, das ganze, vom Papste und den herrschenden Welfen ihm bestrittene Reich Apulien und Sicilien. Mit seiner Krönung schloss der dramatische Entwurf, in welchen Wagner eine erdichtete weibliche Gestalt verwoben hatte: eine junge Sarazenin, Halbschwester Manfred's, erhält Nachricht von dessen Bedrängniss und erscheint an seinem Hofe als Prophetin, um mit Hilfe der von ihr begeisterten Araber den Sohn des Kaisers von Sieg zu Sieg zu führen. Manfred, der ihre Abkunft nicht kennt, entbrennt in Liebe zu ihr, wird jedoch von ihr prophetisch zurückgewiesen. Bei einem Anschlage auf sein Leben fängt sie den tödtlichen Stoss mit ihrer Brust auf: sterbend bekennt sie sich als Manfred's Schwester und lässt ihre volle Liebe zu ihm errathen. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied.

Dieses, wie Wagner ganz richtig meint, nicht glanz- und wärmelose Bild konnte ihn nicht länger fesseln, nachdem die Gestalt des Tannhäuser vor seinem inneren Auge bestimmte Umrisse gewonnen hatte. Die ersten Mussestunden auf heimathlichem Boden benutzte er zur Ausführung des scenischen Entwurfes zum „Tannhäuser"; dann nahmen ihn die Vorbereitungen zur Aufführung des „Rienzi" ausschliesslich in Anspruch. Dabei war er von den Umständen in seltener Weise begünstigt: in dem Tenoristen Tichatschek und in Frau Schröder-Devrient fand er für die Titelrolle und die des Adriano Vertreter, welche gesanglich wie schauspielerisch seine kühnsten Hoffnungen zu verwirklichen versprachen; dazu waren sie wie die übrigen Mitwirkenden so sehr für ihre Aufgabe begeistert, dass sie — ein unerhörter Fall! — gegen die vom Autor selbst als nothwendig erkannten Kürzungen protestirten. In Folge dessen hatte die Oper bei ihrer ersten Aufführung (20. Oct. 1842) einen durchschlagenden Erfolg, und der Dichter-Componist, noch vor Kurzem

ein Einsamer, Verlassener, Heimathloser, fand sich plötzlich geliebt, bewundert, ja von Vielen mit Erstaunen betrachtet; die Direction des Hoftheaters aber sah sich veranlasst, nun auch den „Fliegenden Holländer“ baldigst zur Aufführung bringen zu lassen, und Wagner ging auf diesen Plan um so bereitwilliger ein, als man in Berlin keine Miene machte, das lediglich aus Rücksicht auf Meyerbeer's Empfehlung angenommene Werk auch in Scene zu setzen. So erschien der „Fliegende Holländer“ zum ersten Mal ebenfalls vor dem Dresdener Publicum (2. Januar 1843). Zugleich aber vollzog sich eine unerwartet glückliche Wendung in Wagner's materiellen Verhältnissen, indem er zum Hofcapellmeister ernannt, und dadurch aus der drückenden Lage befreit wurde, die seinen geistigen Flug jahrelang, wenn nicht gehemmt, so doch erschwert hatte.

Von künstlerischem Unabhängigkeitsdrange schon damals erfüllt, entschloss sich Wagner nicht ohne Bedenken zur Annahme dieses Amtes. Die Aufführung des „Holländer“ hatte ihn bereits hinlänglich darüber aufgeklärt, dass er sich mit seinen Kunstanschauungen in vollem Gegensatze zu den im Publicum, sowie in den maassgebenden Musikerkreisen herrschenden befinde. Mit diesem Werke hatte er die Laufbahn des Operntext-Verfertigers verlassen und die des Dichters begonnen; wie aber die musikalische Gestaltung bei ihm durch die dichterische streng bedingt ist, so musste auch die Musik des „Holländer“ mit dem Zeitgeschmack in Widerspruch treten. Wohl war in den ersten Vorstellungen der Beifall ein stürmischer und allgemeiner, doch galt er weit weniger dem Werke selbst als der Schröder-Devrient, welche die „Senta“ mit so genial schöpferischer Vollendung gab, dass, wie Wagner behauptet, ihre Leistung allein diese Oper vor völligem Unverständnisse von Seiten des Publicums rettete. Bei den weiteren Aufführungen zeigte es sich deutlich, dass man vom Componisten des „Rienzi“ etwas Anderes erwartet hatte und sich nun enttäuscht fühlte. Selbst in Wagner's nächster Umgebung wurde das Bedauern laut, dass er die mit dem „Rienzi“ eingeschlagene Richtung verlassen habe, und so fühlte sich unser Meister, nach kaum errungenem ersten Erfolge, wiederum künstlerisch vereinsamt. Ein Lichtblick in der Verdüsterung, die ihn in Folge dieser Wahrnehmung beherrschte, war für ihn die Nachricht, dass Spohr den „Holländer“ in Cassel zur Aufführung gebracht habe. „Dies war ohne Aufforderung meinerseits geschehen“ schreibt Wagner „dennoch fürchtete ich, Spohr fremd bleiben zu müssen, weil ich nicht

einzusehen vermochte, wie meine jugendliche Richtung sich zu seinem Geschmacke verhalten könnte. Wie war ich erstaunt und freudig überrascht, als dieser graue, von der modernen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende, ehrwürdige Meister in einem Briefe seine volle Sympathie mir kund that, und diese einfach durch die innige Freude erklärte, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in Allem ansähe, dass es ihm um die Kunst ernst sei. Spohr, der Greis, blieb der einzige deutsche Capellmeister, der mit warmer Liebe mich aufnahm, meine Arbeiten nach Kräften pflegte, und unter allen Umständen mir treu und freundlich gesinnt blieb."

Kehren wir indessen zurück nach Dresden. „Ein anderer Rienzi!" — das war, ausgesprochen oder nicht, das Verlangen der Vielen, welche dort begonnen hatten, Wagner's schöpferische Thätigkeit mit Theilnahme zu verfolgen. Aber jenes unserm Meister zu Theil gewordene Nornengeschenk, der nie zufriedene, stets auf Neues sinnende Geist, vereitelte die Hoffnung der Freunde. Der „Tannhäuser", den Wagner im Frühjahr 1844 vollendet hatte und am 19. Oct. 1845 zur Aufführung brachte, entsprach den Erwartungen noch weniger als der „Holländer", obwohl auch jetzt die darstellenden Künstler, zu denen ausser Tichatschek in der Titelrolle und der Schröder als Venus noch die jugendliche, aber bereits hochentwickelte Nichte des Dichtercomponisten, Johanna Wagner als Elisabeth gehörte, es an Fähigkeit und Eifer nicht fehlen liessen. „Mit grossen Erwartungen von Seiten der Direction" berichtet uns Wagner „und mit nicht unbedeutenden Opfern ward diese Aufführung vorbereitet. Das Publicum hatte mir in der enthusiastischen Aufnahme des Rienzi und in der kälteren des Fliegenden Holländers deutlich vorgezeichnet, was ich ihm bieten müsste, um es zufrieden zu stellen. Seine Erwartung täuschte ich vollständig: verwirrt und unbefriedigt verliess es die erste Vorstellung des Tannhäuser . . . Es wurde mir klar, dass ich mit dem Tannhäuser nur zu den wenigen, mir zunächst vertrauten Freundesherzen gesprochen hatte, nicht aber zu dem Publicum, an das ich mich dennoch durch die Aufführung des Werkes unwillkürlich wandte: hier war ein Widerspruch, den ich für vollkommen unlösbar halten musste."

Je schwerer es der heutigen Generation wird, sich auf den Standpunkt des Publicums zu versetzen, welches einen „Tannhäuser" als unverständlich von sich weist, desto besser vermögen wir uns die missliche Lage des Autors vorzustellen. Vergebens

hatte er, so musste es ihm scheinen, bei der Composition des Werkes alle seine Kräfte eingesetzt. „Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei thätig gewesen, dass ich mich entsinnen muss, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so dass ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre.“ Vergebens hatte er, seinem Vorbilde C. M. von Weber auch hierin folgend (S. 359), durch ein kurzes dem Textbuch beigefügtes Vorwort, in welchem er die Entstehung und Bedeutung der Tannhäuser-Sage sowie seine Auffassung derselben dargelegt, das Interesse des Publicums für die Dichtung zu wecken gesucht; liess es die zur ersten Aufführung versammelte Elite-Zuhörerschaft, zu der auch viele Kunstfreunde aus den Nachbarstädten, namentlich aus Leipzig zählten, an Theilnahme und stellenweise enthusiastischen Kundgebungen nicht fehlen, so sank bei den folgenden Vorstellungen die Stimmung des Publicums in auffallender Weise. Die Klagen über Melodielosigkeit, betäubende Instrumentirung, Mangel an scenischer Abwechselung u. s. w. erklangen noch lauter als nach dem „Holländer“. Dass der Sängerkrieg, anstatt den Darstellern zu einem glänzenden Vocalconcert Gelegenheit zu geben, in eine philosophische Abhandlung über das Wesen der Liebe auslaufen werde, hatte Niemand erwartet, und eine recitirende Erzählung von der Breite und Ausführlichkeit des Pilgerfahrtberichtes schien eine unerhörte Zumuthung an die Geduld der Zuschauer. Von Seiten der Intendanz aber wurde es u. a. missfällig bemerkt, dass Wagner seine Oper nicht habe „befriedigend“ abschliessen lassen, wie dies doch Weber stets gethan, wobei wir uns freilich den ursprünglichen Schluss vorstellen müssen, wo weder Venus noch der Trauerzug mit der Leiche Elisabeth's auf der Bühne erschienen, sondern die in ihnen verkörperten Gegensätze durch das Erglühen des fernen Hörselberges und den Klang der von der Wartburg herüberhallenden Todtenglocke blos angedeutet werden.[1])

Zu der tiefen Verstimmung, die sich des Meisters nach den ersten Tannhäuser-Aufführungen bemächtigte, trug noch der Umstand bei, dass er mit der Aussicht auf einen künstlerischen Erfolg die andere aufgeben musste, seine, trotz der neugewonnenen einträglichen Stellung noch lange nicht geordneten materiellen

[1]) Vgl. Glasenapp a. a. O. I. 201.

Verhältnisse zu verbessern. Der Versuch, den Tannhäuser in Berlin aufzuführen, konnte nach der zweifelhaften Haltung Dresdens kaum gelingen; und wirklich erhielt Wagner seine Partitur nach kurzer Frist zurückgesandt, mit dem Bemerken, die Oper sei für eine Aufführung in Berlin „zu episch" gehalten (!). Und zu alledem hatte er bedeutende pecuniäre Verpflichtungen übernommen, um das Erscheinen der Clavierauszüge seiner Opern, vom Tannhäuser auch der Partitur, zu ermöglichen, Verpflichtungen, die um so schwerer auf ihm lasteten, als die betreffende Verlagshandlung (C. F. Meser in Dresden) ihm die zum Vertrieb seiner Werke nöthige Unterstützung nicht gewährte. Endlich war ihm auch seine Capellmeisterwirksamkeit eine Quelle mancherlei Verdrusses, denn sein häufig schroffes und rücksichtsloses Auftreten, wo es galt, eingerissene Missbräuche und bequemen Schlendrian zu bekämpfen, hatten ihm schon um diese Zeit eine Schaar persönlicher Gegner geschaffen, die, von einem Theil der Presse bereitwillig gestützt, seine Werke herabsetzten und seine amtliche Thätigkeit bekrittelten. Aus dem Zusammenwirken so vieler hemmender Elemente aber erklärt es sich, dass von allen den dramatischen Werken, die der Meister um diese Zeit plante und zum Theil schon entworfen hatte, während der noch folgenden Jahre seines Aufenthaltes in Dresden nicht eines an die Oeffentlichkeit gelangt ist.

Dennoch war die Thätigkeit, die Wagner ungebrochenen Muthes in den nächsten Jahren entfaltete, eine überaus fruchtbringende. Ueberblicken wir, noch einmal über den Tannhäuser zurückgehend, die hervorragenden Punkte seiner Capellmeister-Laufbahn, so sehen wir ihn unmittelbar nach der Einführung in sein Amt (2. Febr. 1843) den Freund und Gesinnungsgenossen Berlioz bei den Proben zu seinen Concerten mit Einsicht und collegialischer Bereitwilligkeit unterstützen, wie auch der französische Meister in seinen Memoiren („Lettre à Ernst") auf's Wärmste anerkannt hat. Im Juli desselben Jahres leitete er ein Männergesangfest und schrieb für dasselbe die biblische Scene „Das Liebesmahl der Apostel" für Männerchor und Orchester (der Wittwe des Cantor Weinlig „aus Verehrung für den verstorbenen Lehrer" gewidmet), eine Composition von hinreissender dramatischer Wirkung, sofern die nöthigen Mittel vorhanden sind, um die ungewöhnlichen Schwierigkeiten, die Wagner namentlich in dem ersten a capella gesetzten Theil den Sängern zumuthet, zu überwinden. In das Jahr 1844 fällt die Heimbringung der Asche Weber's, zu welcher Wagner, wie schon

erwähnt (S. 366) wesentlich mitgewirkt hat, sowie die hauptsächlich durch ihn ermöglichte Aufführung der „Vestalin“ unter Spontini’s persönlicher Leitung (S. 305). Im Sommer 1845, zwischen der Vollendung und ersten Aufführung des Tannhäuser, entwirft er während eines Badeaufenthaltes in Marienbad die Dichtungen „Lohengrin“ und „Die Meistersinger zu Nürnberg“, letzere angeregt durch den Rath wohlmeinender Freunde, die von ihm eine Oper „leichteren Genres“ verfasst zu sehen wünschten, weil diese ihm den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen und so für seine äusseren Verhältnisse den bis dahin hartnäckig ausgebliebenen Erfolg herbeiführen sollte; von ihm bestimmt, um sich, wie bei den Athenern das Satyrspiel an die Tragödie, beziehungsvoll und als heiteres Gegenbild dem „Sängerkrieg auf der Wartburg“ anzuschliessen. Unter den vielen von ihm dirigirten, meist durch ein ausführliches Programm vorbereiteten Concert- und Opernaufführungen, welche weit über Dresdens Umkreis hinaus beachtet und besprochen wurden, sind hervorzuheben: die bereits S. 247 erwähnte der neunten Symphonie Beethoven’s (1846) und die der Gluck’schen „Iphigenie in Aulis“ (1847), deren Text und Instrumentirung er umgearbeitet hatte. Auch die Hofkirchenmusik war, obwohl sein Amt ihn nicht mit derselben in Berührung brachte, ein Gegenstand seiner Aufmerksamkeit. Verletzt durch den theatralischen Charakter, welcher derselben seit dem Eindringen der Opernmusik in die Kirche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch anhaftete, arbeitete er eifrig auf die Wiedereinführung des a-capella-Gesanges hin, als der einzig geeigneten Form musikalischer Gottesverehrung, womit dann zugleich die Instrumental-Capelle von einer unwürdigen und aufreibenden Arbeit befreit und für andere Zwecke verfügbar geworden wäre. In dieser Absicht bearbeitete er Palestrina’s *Stabat mater* und traf eine Auswahl ähnlicher im katholisch-kirchlichem Geiste gehaltener Vocalwerke, doch blieben seine Vorschläge unbeachtet.[1])

Unter solchen, meist unbefriedigenden Anstrengungen kam das sturm- und drangvolle Jahr 1848 heran, und es kann uns nicht Wunder nehmen, wenn wir Wagner in den Reihen der Missvergnügten erblicken. Im März dieses Jahres war der

[1]) So berichtet E. Dannreuther (a. a. O. IV. 354) nach einer mündlichen Mittheilung Wagner’s. Dieser hat übrigens in seinem „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“ (II. 307) seine Ideen über eine Reform der Kirchenmusik ausführlich dargelegt.

„Lohengrin“ einschliesslich der Instrumentation vollendet, aber zu einer seinen Wünschen entsprechenden Aufführung bot sich dem Dichtercomponisten keine Aussicht. Neue Entwürfe beschäftigten ihn um dieselbe Zeit. In den Gestalten des Barbarossa und des Siegfried traten noch einmal Geschichte und Sage werbend an ihn heran, diesmal aber siegte bald die letztere: der Barbarossa wurde aufgegeben, und ebenso der Plan eines „Jesus von Nazareth“ (in welchem wir den Keim des Parsifal erblicken dürfen), dieser theils der widerspruchsvollen Natur des Stoffes wegen, dem der Dichter einen zu empfindlichen Zwang hätte anthun müssen, um sein modernes Empfinden in ihm kundzugeben, theils der Unmöglichkeit wegen, ein derartiges Werk zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Aber auch die politische Bewegung konnte einen Mann, den schon als Jüngling die Juli-Revolution ungewöhnlich erregt hatte, nicht unberührt lassen. Im Anfang hielt es ihn noch fern von irgend welcher Betheiligung an der Politik, und auch dann, als er auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Aenderung der bestehenden Theaterverhältnisse „ganz von selbst auf die volle Erkenntniss der Nichtswürdigkeit der politischen und socialen Zustände hingetrieben wurde, die aus sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von ihm angegriffenen“ — auch dann, als er mit seinem „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“ (1849) hervortrat, hatte er nichts weiter als die Hebung seiner Kunst im Auge. In dieser Schrift, welche Wagner's praktisch-organisatorische Fähigkeiten im glänzendsten Lichte zeigt, fordert er im Wesentlichen die Loslösung der öffentlichen Kunstanstalten aus ihrem Zusammenhange mit dem Hofe und ihre Unterstellung unter das Cultusministerium, welchem fortan ihre Ueberwachung allein zugetheilt werden solle. Ein solches Verlangen aber, sowie eine am 14. Juni 1848 im Dresdener „Vaterlandsverein“ von ihm gehaltene Rede, in welcher er Sachsen zu einem Freistaat erklärte „dessen höchste vollziehende Gewalt im Königshause Wettin ruhen und in ihm von Geschlecht zu Geschlecht nach dem Rechte der Erstgeburt forterben solle[1]), endlich die wiederholten, seinen Vorgesetzten sicherlich nicht unbekannt gebliebenen Privatkundgebungen des Missfallens an den bestehenden Institutionen, sie genügten, um Wag-

[1]) Als Extrablatt ohne Namen des Verfassers erschienen und zum ersten Mal wieder abgedruckt in W. Tappert's „Richard Wagner“ S. 33 ff.

ner's Namen nach Niederwerfung des Dresdener Mai-Aufstandes von 1849 auf die Liste der Proscribirten zu setzen, in Folge dessen seine schleunige Entfernung von Dresden rathsam erschien.[1])

Diese Vorsichtsmaassregel war in der That nicht überflüssig gewesen: ein dem Flüchtling nachgesandter, noch im Jahre 1853 erneuerter Steckbrief, welcher die deutschen Behörden auffordert „den Wagner, Richard, einen der hervorragendsten Anhänger der Umsturzpartei, im Betretungsfalle zu verhaften und an das kgl. Stadtgericht zu Dresden abzuliefern", musste dem Meister jeden Zweifel benehmen hinsichts der Gefahren, die ihn in seiner Heimath bedrohten. Im Glauben, dass er ausserhalb des Königreichs Sachsen unbehelligt bleiben werde, begab er sich nach Weimar, wo er von Liszt mit offenen Armen aufgenommen wurde. Eine Probe zum Tannhäuser unter Leitung des Freundes bereitete ihm hier die freudigste Ueberraschung. „Ich war erstaunt" ruft er aus „durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen liess." Bald aber erhielt die sächsische Regierung Kenntniss von seinem Zufluchtsort, und da der Grossherzog von Weimar nicht für seine Sicherheit einstehen konnte, so wandte sich Wagner nach Paris, dem Rathe eines Freundes folgend, der dabei mehr das äussere Glück als die

[1]) Ueber das Verhalten Wagner's während des Dresdener Mai-Aufstandes wird man vermuthlich erst nach dem Erscheinen seiner Selbstbiographie Gewissheit erhalten. In Dresden wird mit Bestimmtheit behauptet, er sei auf der an der Ecke der Scheffel- und Wallstrasse errichteten Barrikade gesehen worden. Dagegen veröffentlichte Stephan Born, ein Mitglied der damaligen Opposition und später Redacteur der „Baseler Nachrichten", nach Wagner's Tode Folgendes: „Thatsache ist, dass Wagner sich beim Ausbruch des Aufstandes bei seinem Schwager in Chemnitz befand, wo er mit Eifer für den Zuzug der Communalgarde nach Dresden wirkte. In Freiberg weigerte sich diese Truppe, weiter zu ziehen, und so kam Wagner während des Kampfes nach Dresden als Ueberbringer einer Forderung der Chemnitzer Communalgarde, dass ein Mitglied der provisorischen Regierung oder des Commandos der Aufständischen nach Freiberg komme, um mit jener Bürgerwehr über deren Einzug in die von preussischen Truppen bedrohte aber noch nicht völlig eingeschlossene Hauptstadt zu unterhandeln. Die Verhandlung verlief ohne Resultat und die Truppe löste sich in Freiberg auf, worauf sich Wagner in demselben Wagen mit Heubner und Bakunin nach Chemnitz begab. Man hatte sie gewarnt, dort nicht in einem Hôtel abzusteigen, weil sie in diesem Falle leicht in aller Stille aufgehoben werden könnten. Die beiden Letztgenannten befolgten diesen Rath nicht und wurden richtig durch den reactionären Theil der Chemnitzer Communalgarde verhaftet, wogegen Wagner, der wieder bei seinem Schwager Quartier genommen, der Gefangennahme glücklich entging."

innere Befriedigung des Verbannten im Auge gehabt hatte. Die glänzende Hauptstadt Frankreichs jedoch zog nur „wie ein schwarzes Bild aus einer längst abgethanen grässlichen Vergangenheit“ an ihm vorüber, das er jetzt „beim ersten Wiedererkennen seiner ekelhaften Gestalt, wie ein nächtliches Gespenst von sich wies, indem er eilend aus ihm fortfloh und sich den frischen Alpenbergen der Schweiz zuwandte, um wenigstens nicht mehr den Pestgeruch des modernen Babel zu athmen.“ In Zürich fand er endlich die ersehnte Ruhe. „Mit Nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen“ so schliesst er die Schilderung seiner Odyssee „das mich — nach Ueberstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgendwelcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen, und mit zwanglosester Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, dass ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Cultur besorgte Welt, aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, dass in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fliesse, dass sie nicht einen Athemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergiessen vermöge: — da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen.“

* * *

Wäre es Wagner's Schicksal gewesen, mit so manchen seiner Leidensgefährten im Waldheimer Zuchthause seine Laufbahn zu enden, so würde ihm gleichwohl auf Grund dessen, was er bis jetzt errungen, seine Stellung als epochemachender Künstler gesichert gewesen sein. In den drei Opern „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“[1]) hatte er sich schrittweise zu einer Höhe emporgearbeitet, zu welcher die Zeitgenossen staunend und geblendet hinaufblicken mussten. Jene, seit dem Alterthum verloren gegangene Einheit des dramatischen Dichters

[1]) Erste Aufführung 22. Aug. 1850 in Weimar (S. 426).

und Musikers, welche die erleuchteten Geister — der Leser erinnere sich an Friedrich d. Gr. (I. 356) — seit dem Wiedererscheinen des antiken Musikdrama in Gestalt der Oper schmerzlich vermisst hatten, durch ihn war sie wieder gewonnen, indem er an Stelle des „Operntextes" ein für sich lebensfähiges Drama zum Träger der Musik gemacht, und zwar nicht, wie er noch im „Rienzi" gethan, mit Benutzung eines bereits künstlerisch bearbeiteten Stoffes,[1]) sondern indem er zur Quelle hinabstieg und die Sage, roh wie er sie aus dem Volksmunde empfangen, mit dichterischem Geiste zum blühenden Kunstgebilde umformte. So gewannen seine Gestalten Fleisch, Blut, frisches Leben, nicht nur seine Helden und Heldinnen, sondern auch die bis dahin meist nur zur Herstellung des üblichen Opern-Ensembles vom Librettisten erfundenen Nebenfiguren. Sammelt er, wie R. Gosche bemerkt, dem durch sein Leben gehenden heroischen Zuge folgend, seine schöpferische Kraft mit Vorliebe auf männliche Charaktere, so widmet er den weiblichen nicht geringere Aufmerksamkeit. Dem näher betrachtenden Blick stellen auch hier sich ein Reichthum und eine Vertiefung des Seelenlebens dar, wodurch die Frauen auf eine Linie mit den Männern erhoben werden, an Feinheit der Empfindung sie noch übertreffend. Ein Geistesverwandter des Faust fühlt auch Wagner sich vom Ewig-Weiblichen hinangezogen, und so allein konnte es ihm gelingen, der Macht des Weiblichen auch in seinen Werken ihr volles Recht zu gewähren.[2]) Schon die Schwester des Rienzi, noch lauter aber Senta und Elisabeth, verkünden das Evangelium der Erlösung durch die hingebungsvolle, opferbereite Liebe, und auch Elsa erweckt darum nicht weniger unsere Theilnahme, weil sie, ein Typus des wahrhaft Weiblichen, die Schranken ihrer irdischen Individualität zu durchbrechen und nach absoluter Geistesvereinigung mit dem Geliebten verlangt — eine Vermessenheit, welche sie von dem „aus herrlicher Einsamkeit nach Verständniss durch Liebe verlangenden Lohengrin" für immer trennt und ihren eigenen Untergang zur Folge hat.

Unmöglich könnten Gestalten und Charaktere solcher Art sich des herkömmlichen Operntext-Jargon zur Mittheilung bedienen: an seine Stelle tritt bei Wagner eine wahrhaft poetische,

[1]) „Hiermit kam ich also" gesteht Wagner selbst („Eine Mittheilung an meine Freunde" IV. 386. Anm.) „für das Formelle nicht weiter, als der geschickte Lortzing in seinem Fache, der sich ebenfalls fertige Theaterstücke als Operntexte zurecht machte".

[2]) Richard Gosche „R. Wagner's Frauengestalten" S. 3.

kraftvolle, alles Phrasenhafte vermeidende Sprache. Diese aber forderte wiederum eine Tonsprache, die mit der der älteren Oper nichts gemein haben konnte. Hier, wie in seinen Dichtungen ging Wagner jedoch keineswegs grundsätzlich „etwa als reflectirender Form-Umänderer" auf die Zerstörung der Arien-, Duett- oder sonstigen Opernform aus; es konnte ihm eben nicht mehr um Opernmelodien zu thun sein, sondern um den entsprechendsten musikalischen Ausdruck für den darzustellenden Gegenstand, und dies Streben äusserte auf das Gewebe seiner Musik einen ganz besonderen Einfluss in Bezug auf die charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive: es entstand jene, beim erstmaligen Hören Wagner'scher Musik so fremdartig berührende, ja verwirrende „unendliche Melodie", d. h. diejenige Melodie, welche nicht wie die Instrumentalmusik den rhythmischen Gesetzen des Tanzes folgt und die formalen Schranken desselben anerkennt, sondern der Wortsprache nachgebildet ist und sich der darzustellenden Handlung auf's Engste anschliesst. Die Träger dieser Melodie aber sind nicht allein die Sänger, sondern auch die Instrumente des Orchesters, diese sogar vielfach die alleinigen, während der vocale Theil declamatorisch gehalten ist, und daraus ergiebt sich wiederum eine ungleich reichere, blühendere Orchestration als die der älteren Oper. Hatten Wagner's Vorgänger, die Vertreter der romantischen Oper, Beethoven's Hinterlassenschaft nur theilweise benutzen können, so war er in der Lage, die ganze Summe dessen zu verwerthen, was der Grossmeister der Instrumentalmusik dieser errungen hatte. Das Ausdrucks-Gebiet der Instrumente aber ist bei ihm noch erweitert durch die systematische und consequente Verwendung des Leitmotivs, eines musikalischen Motivs, welches zur Charakteristik der Handelnden und gewisser Situationen dient, und während des ganzen Verlaufes der Handlung die Beziehungen des Hörers zum Dargestellten vermittelt.

Auf dem durch den „Lohengrin" bezeichneten Punkt seiner reformatorischen Thätigkeit angelangt — und als eine solche haben wir sie anzusehen, obschon sie mehr auf eine Wiederherstellung und Reinigung, auf eine Rückkehr zum Alten, als auf Neuerungen gerichtet war — fühlte sich Wagner veranlasst, dem Kunstschaffen für einige Zeit zu entsagen, um auf schriftstellerischem Wege sich und den Freunden seiner Kunst über den bis dahin von ihm zurückgelegten Entwickelungsgang Rechenschaft zu geben, und hinsichts der weiter zu verfolgenden Richtung Klarheit zu verschaffen. „Versuch einmal, dich innigst aufzulösen,"

so mahnte ihn, wie die Sphinx den Mephistopheles, sein künstlerisches Gewissen, und mit einer seiner dichterischen ebenbürtigen kritischen Fähigkeit löste er die Aufgabe, aus dem auf praktischem Gebiete von ihm Geleisteten die Theorie zu abstrahiren. „Unbedingt nothwendig ist es mir“ schreibt er am 19. September 1849 aus Zürich an seinen Dresdener Freund Theodor Uhlig „diese Arbeit zu machen und in die Welt zu schicken, ehe ich in meinem unmittelbaren künstlerischen Produciren fortfahre. Ich muss mich selbst, und diejenigen, die sich für mein künstlerisches Wesen interessiren, müssen mit mir sich einmal zu einer präcisen Verständigung herbeilassen, sonst tappen wir alle zusammen ewig in einem widerlichen Halbdunkel herum, das schlimmer ist, als die absolute, bornirte Nacht, in der man gar nichts sieht und nur an der altgewohnten Geländer-Handhabe sich frommgläubig weiterkrampt.“[1])

Bereits 1849 erschien Wagner's erste theoretische Arbeit „Die Kunst und die Revolution“, in welcher er nach den Ursachen des Niederganges der griechischen Tragödie forscht, und dieselben in den socialen Verhältnissen des antiken Staates findet, dessen Verfall zugleich mit dem der Kunst durch sie herbeigeführt wurde. Von dieser Erfahrung geleitet, sucht er auf die socialen Grundlagen derjenigen staatlichen Gestaltung des menschlichen Geschlechtes zu schliessen, welche, die Fehler des antiken Staates verbessernd, einen Zustand begründen könnte, in welchem das Verhältniss der Kunst zum öffentlichen Leben, wie es einst in Athen bestand, sich in womöglich noch edlerer und jedenfalls dauernderer Weise wiederherstellen müsste; für unser heutiges, mit dem ganzen politisch-socialen Zustande der modernen Welt zusammenhängendes Kunstwesen aber weist er den Namen der Kunst energisch zurück. — In einer zweiten umfangreicheren Arbeit „Das Kunstwerk der Zukunft“, dessen erste Ausgabe (1850) dem Philosophen Ludwig Feuerbach gewidmet ist[2]), kommt er wiederum auf das griechische Drama

[1]) Mitgetheilt von der Dresdener Musikzeitung „Das Orchester“.

[2]) Mit den Anschauungen dieses Philosophen hatte sich Wagner auch seinen Styl angeeignet, so dass seine Schriften dieser Periode weit weniger fliessend und verständlich geschrieben sind, als die meisten seiner Arbeiten aus früherer und späterer Zeit. In den folgenden Ausgaben des „Kunstwerk der Zukunft“ fehlt Feuerbach's Name. Wie Dannreuther erzählt (a. a. O. IV. 367) hat Wagner, als er eines Tages (1877) in dessen Bibliothek Feuerbach's „Wesen der Religion“ fand, geäussert: „Solch confuses Zeug liest sich leicht in jüngeren Jahren — ist an- und aufregend — ich habe lange daran gezehrt; jetzt wäre mir's aber unverdaulich.“

zurück, und bezeichnet als Ursache seiner frühzeitigen Auflösung die Trennung der anfänglich in ihm vereint gewesenen Kunstzweige. „Aus dem allmächtigen Verein, in welchem sie, gemeinschaftlich zu einem Zwecke wirkend, es ermöglicht hatten, dem gesammten Volke die erhabensten und tiefsten Absichten der Menschheit allgemein verständlich zu erschliessen, lösten die einzelnen Kunstbestandtheile sich los, um fortan nicht mehr die begeisternden Lehrer der Öffentlichkeit, sondern der tröstliche Zeitvertreib des speciellen Kunstliebhabers zu werden. Die einzelnen, getrennt fortgebildeten Kunstarten aber vermochten, so sehr auch ihre Ausdrucksfähigkeit von grossen Genies entwickelt und gesteigert wurde, niemals jenes allvermögende Kunstwerk zu ersetzen, welches eben nur ihrer Vereinigung hervorzubringen möglich war“; und nur indem die an der Grenze ihrer Ausbildungsfähigkeit angelangten Einzelkünste, ihrem egoistischen Streben entsagend, den Schwesterkünsten die Hand reichen, kann jenes ideale Kunstwerk seine Auferstehung feiern, welches sich als „Kunstwerk der Zukunft“ wesentlich nur durch seinen, dem Fortschritt der modernen Musik entsprechenden musikalischen Charakter vom Kunstwerk „der Vergangenheit“ unterscheidet.

Noch deutlicher bezeichnet Wagner seine Kunstziele in einer dritten Arbeit, der umfang- und inhaltreichsten seiner theoretischen Schriften: „Oper und Drama“ (1851). Der Gegenstand dieses Buches ist eine nähere Erforschung des Verhältnisses der Dichtkunst und der Musik zu einander, diesmal in ganz bestimmtem Hinblick auf das dramatische Kunstwerk. Dabei gelangt Wagner zu der Ueberzeugung, dass die Oper als Kunstgattung zu verwerfen ist, da in ihr ein Mittel des Ausdrucks, die Musik, zum Zweck, der wahre Zweck dagegen, das Drama, zum Mittel geworden ist. Anknüpfend an Voltaire's Ausspruch „Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante“ und im Hinweis auf Goethe's schwächliche Operntext-Versuche, führt er aus, dass die schon so vielen geistreichen Köpfen vorgeschwebte ideale Vollendung der Oper zu allernächst nur in einer gänzlichen Veränderung des Charakters der Theilnahme des Dichters an dem Kunstwerke bedingt sein könnte. Dieser soll nicht, wie in der älteren Oper, dem Musiker dienen, wohl aber ihm entgegen kommen, theils in seiner Behandlung der Sprache, welche den mit der Zeit in sie eingedrungenen conventionellen und abstracten Elementen entsagen und wieder zu den, im Laufe ihrer Entwickelung ihr verloren gegangenen musikalischen Bestandtheilen zurückgreifen muss,

theils durch die Wahl des Stoffes, als welchen Wagner den Mythus für einzig zum Musikdrama geeignet erklärt, den Mythus, dieses ursprünglich namenlos entstandene Gedicht des Volkes, das wir zu allen Zeiten von den grossen Dichtern der vollendeten Culturperioden immer wieder neu behandelt antreffen; denn bei ihm verschwindet die conventionelle, nur der abstracten Vernunft erklärliche Form der menschlichen Verhältnisse fast vollständig, um dafür nur das ewig Verständliche, rein Menschliche zu zeigen, aber eben in der unnachahmlichen concreten Form, welche jedem ächten Mythus seine so schnell erkenntliche, individuelle Gestalt verleiht. Zum Schluss wirft Wagner die Frage auf, welche die vollendetste Darstellungsform dieses idealen dichterischen Stoffes sein müsse, und kommt zu dem Ergebniss, dass nur die ungemein reiche, früheren Jahrhunderten gänzlich unbekannte Entwickelung, welche die Musik in unseren Zeiten erlangt hat, zur Auffindung jener Form führen könne.[1])

Der Erfolg dieser Schriften war zunächst nur ein sehr geringer, da die darin ausgesprochenen Anschauungen mit den damals allgemeingiltigen in zu schroffem Gegensatze standen, um in den literarischen oder gar in den künstlerischen Kreisen Anklang zu finden. Nur der polemische Theil des Buches „Oper und Drama“, in welchem der Autor verschiedene Repräsentanten der modernen Oper, namentlich Meyerbeer, auf's Schärfste angreift, erregte grosses Aufsehen. In der ganzen musikalischen Welt sprach man von der „Anmaassung“ Wagner's, wenn auch nur die Wenigsten seine Schriften gelesen hatten, und von diesem Zeitpunkt an blieb sein Name in aller Munde. Unsern Meister aber berührte dies alles wenig, denn schon längst, schon während seiner literarischen Beschäftigungen hatte es ihn zu neuen dramatischen Schöpfungen gedrängt. Nachdem er noch, fast gleichzeitig mit „Oper und Drama“ jene fesselnde, wie Dannreuther richtig bemerkt, zur Beurtheilung von Wagner's Künstlercharakter unentbehrliche psychologische Selbstbiographie geschrieben, die unter dem Titel „Eine Mittheilung an meine Freunde“ als Vorwort zu den drei Dichtungen „Holländer“ „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ erschien[2]), concentrirte er alle seine Arbeitskraft auf das Hauptwerk seines Lebens: „Der Ring des Nibelungen“.

[1]) Vergl. „Zukunftsmusik“ (VII. S. 136 ff.).

[2]) Dieser Schrift sind die meisten der in unserer Darstellung ohne besondere Quellenangabe citirten Worte Wagner's entnommen.

In der 1848 entstandenen Schrift „Der Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama“ (II. 201) finden wir den massenhaften, aus der Edda und der Nibelungensage geschöpften Stoff bereits in der genialen Weise zusammengefasst und gruppirt, wie später in der Trilogie. Anfangs glaubte Wagner ihn in einem Drama „Siegfried's Tod“ (die „Götterdämmerung“ der Trilogie) bewältigen zu können; bald aber sah er ein, dass er in diesem einen Drama eine Fülle grosser Beziehungen andeuten müsse, um den gegebenen Moment nach seinem stärksten Inhalte begreifen zu lassen, dass diese Andeutungen aber nur in epischer Form dem Drama eingefügt werden konnten, und aus diesem Umstand ergab sich für ihn die Nothwendigkeit, den Stoff auf drei vollständige Dramen („Die Walküre“ „Siegfried“ „Götterdämmerung“) nebst einem grossen Vorspiel („Das Rheingold“) zu vertheilen. Von dieser Trilogie erschien die Dichtung, zunächst in einer Auflage von nur wenigen Exemplaren für die Freunde des Verfassers, bereits 1853. Dann ging es an die Composition, und in der unglaublich kurzen Zeit bis Mai 1854 war die Partitur des „Rheingold“ vollendet; zwei Jahre später kam auch die Musik zur „Walküre“ zum Abschluss, die zum „Siegfried“ dagegen erst 1869 und die zur „Götterdämmerung“ 1874

Die Energie, welche der Meister während der Züricher Jahre bewährte, muss uns wunderbar erscheinen, wenn wir erfahren, wie sehr ihm um diese Zeit eine schwankende Gesundheit, häuslicher Unfrieden und völlige Unsicherheit bezüglich der Existenzmittel das Leben verbitterten. Die mit seiner dichterischen Thätigkeit verbundene physische und geistige Anstrengung schildert er in einem Briefe an eine Dresdener Freundin vom 29. December 1852.[1]) Nur zwei Morgenstunden kann er der Arbeit widmen, dann bedarf er eines zweistündigen Schlafes „um die ausserordentlich leidenden Gehirnnerven zu beruhigen“. Was ferner den Verkehr mit seiner Gattin anlangt, so war derselbe, bei der Verschiedenheit der Charaktere, durchaus nicht geeignet, auf sein überreiztes Nervensystem besänftigend zu wirken. „Beim Componiren übernehme ich mich gewöhnlich, reize auch meine Frau durch das zu spät zu Tisch fertig werden zu gerechter Entrüstung: so dass ich immer mit der lieblichsten Laune von der Welt in die zweite Hälfte des Tages trete“. In einem andern Briefe (vom Jahre 1858) aber klagt er über die Aufgeregtheit, Schwarzsichtigkeit und heftige Laune seiner Frau,

[1]) Briefe an Frau Julie Ritter in Dresden (ungedruckt).

die ihm sein Haus, auf welches er sich so gern einzig beschränke, zur Hölle mache; und noch in demselben Jahre schreibt er: „Ihre Gemüthsstimmung wurde so peinigend für sie und ihre Umgebung, dass an eine gründliche Aenderung der Situation gedacht werden musste, wenn wir uns nicht Alle sinnlos aufreiben wollten“ und fügt dann hinzu: „Ihr ist es nach dem Stande ihrer Bildung und der Art ihrer intellectuellen Fähigkeiten versagt, an mir und meinem Wesen die tröstliche Erhebung zu finden, deren sie, zum Ersatz für die Widerwärtigkeiten unserer äusseren Schicksale, so sehr bedurfte. Ist dies der Grund grosser Peinen für mich, so macht sie dies vor meinem Herzen doch auch so sehr bemitleidenswerth, und ich hege den aufrichtigsten, innigsten Wunsch, ihr nach ihrer Art noch einmal von dauernder Beruhigung sein zu können“[1]. In der That war die Arme des Mitleids werth und noch mehr als ihr Gatte, weil der Mangel an dem zum Leben Nöthigen sie weit mehr drücken musste, als den von den Flügeln seiner Phantasie himmelhoch getragenen Meister. Zum zweiten Mal hätte jetzt das Paar verhungern können, wenn nicht wiederum von Seiten begeisterter Freunde die Hilfe gekommen wäre; wenn nicht Liszt, wie Wagner

[1]) Dieser Wunsch sollte sich nicht erfüllen: die Trennung der Gatten fand 1861 statt und Frau Wagner liess sich in Dresden nieder, wo sie 1866 starb. Wagner war nicht nur unausgesetzt besorgt, seinen pecuniären Verpflichtungen ihr gegenüber pünktlich nachzukommen, sondern er bewahrte ihr auch ein dankbares Andenken im Rückblick auf den Muth, mit welchem sie die materielle Noth der ersten Jahre ihrer Ehe ertragen hatte. Seine künstlerische Noth mitzuempfinden, war sie freilich nicht fähig, und wir werden ihr kaum Unrecht thun, wenn wir sie demjenigen Theil der Umgebung Wagner's zuzählen, welcher sich von ihm abwandte, als er den mit dem „Rienzi“ betretenen, zum sicheren äusseren Erfolg führenden Weg verliess. Verhielt es sich aber so, dann musste dem nach verständnissvollem Eingehen auf seine Bestrebungen dürstenden Künstler das Zusammenleben allerdings peinlich genug sein. Gleichwohl rechnete Wagner noch 1859 mit Zuversicht auf eine Besserung seines ehelichen Verhältnisses; mit Bezugnahme auf die für Carlsruhe geplanten Tristan-Aufführungen schreibt er: „Diese Epoche habe ich denn auch dazu bestimmt, mit meiner armen Frau mich wieder zu vereinigen. Gebe nun der Himmel, dass ich selbst mich stets in der Lage fühle, meinen festen und herzlichen Willen, ihr die vorsichtigste Behandlung angedeihen zu lassen, mit der nöthigen Geduld durchzuführen. Ich gestehe, dass mein Verhältniss zu dieser armen, vielgeprüften und nun so leidenden Frau mir zu einem steten Sporn zur Bewährung meiner moralischen Kräfte und ihrer Ausbildung geworden ist. In allen meinen Beziehungen zu ihr leitet mich nur noch das tiefste Mitleiden mit ihrem Zustande, und ich hoffe zuversichtlich, es wird mich immer mit der ausdauernden Geduld waffnen, mit der ich die Folgen ihrer Krankheit nicht nur zu ertragen, sondern sie einzig auch zu lindern, mich berufen fühle.“

sich ausdrückt „in communistischer Weise“ den Kunstgenossen unterstützt hätte, wenn nicht die obengenannte Freundin und Verehrerin seiner Kunst grossherzig bereit gewesen wäre, ihm für die nächsten zehn Jahre eine zum jährlichen Lebensbedarf ausreichende Summe zu garantiren, damit er, frei von allen Rücksichten auf Erwerb, ganz seinem Ideale leben könne.

Wagner's Wirksamkeit in Zürich betreffend ist noch zu bemerken, dass die erwähnten schriftstellerischen und künstlerischen Aufgaben ihm Zeit und Kraft übrig liessen, sich gelegentlich auch praktisch zu bethätigen. Bald dirigirt er ein mehrtägiges Musikfest (1853), bald leitet er Concerte der Züricher Musikgesellschaft oder hilft im dortigen Stadttheater[1]), an welchem seine Schüler Carl Ritter und Hans von Bülow als Dirigenten wirkten, beim Einstudiren von Opern, bald schreibt er auch Recensionen für die „Eidgenössische Zeitung“. Endlich aber drängt es ihn, wieder einmal einem grösseren Publicum gegenüber zu treten. Ein Aufenthalt in London, wo er 1855 die Concerte der philharmonischen Gesellschaft leitete, hatte ihm die gehoffte künstlerische Befriedigung nicht gewährt, und immer sehnlicher wurde sein Wunsch, sich auf's Neue als dramatischer Componist in der Oeffentlichkeit zu bewähren. Da er sich nun zu einer baldigen Aufführung der Nibelungen-Trilogie, schon wegen des Umfanges derselben, wenig Hoffnung machen konnte, so beschloss er ein kleineres, und deshalb, wie er meinte, leichter zugängliches Werk zu schreiben, und wählte als Stoff desselben die Tristan-Sage, die ihn nebst der des „Parsifal“ bereits 1854, während er an der „Walküre“ arbeitete, beschäftigt hatte. Nach kurzem Ueberlegen war er mit sich einig, die Nibelungenarbeit zu Gunsten des Tristan zu unterbrechen, und am 4. Juli 1857 konnte er der Freundin mittheilen „dass er im Begriff stehe — mit grosser Ueberwindung — den Siegfried auf ein Jahr im Walde allein zu lassen, um sich mit einem „Tristan und Isolde“ Luft zu machen, den er im Sommer nächsten Jahres mit einem tüchtigen Sängerpaare in Strassburg aufführen und so der Welt zum Besten geben möchte“.[2])

[1]) Sein Interesse für diese Anstalt hat er überdies durch die Schrift „Ein Theater in Zürich. 1851.“ (V. 25) bewiesen, wo er die Umstände bezeichnet, unter welchen auch einer nur über beschränkte Mittel verfügenden Bühne die Lösung idealer Aufgaben gelingen könne.

[2]) Die Wahl Strassburg's hat etwas Befremdliches; wir haben uns jedoch zu erinnern, dass Wagner's Verbannung seine persönliche Berührung mit einer deutschen Bühne unmöglich machte. Uebrigens war seine Musik in Strassburg

Unter wenig ermuthigenden äusseren Verhältnissen, aber mit höchstem Ernst und Eifer ging Wagner an seine neue Aufgabe. Im Anfang des Jahres 1859 sehen wir ihn bereits beim Instrumentiren angelangt. „Es ist ein Elend in dieser Welt“ schreibt er am 1. Februar an seinen Freund Karl Klindworth, nachdem er berichtet hat, dass seine Verhandlungen mit der Firma Breitkopf und Härtel wegen des Verlags der Nibelungen sich zerschlagen haben. „Wie nichtswürdig ich mir jetzt hinhelfe, denken Sie kaum. Zum grössten Unglück konnte ich auch nur selten arbeiten. So oft war ich krank. Jetzt bin ich über der Instrumentation des zweiten Aktes des „Tristan“. Ich arbeite sehr langsam — dafür aber schreibe ich nur das Beste nieder, was mir einfallen kann. So ein Musikstück wie diesen zweiten Akt habe ich nun doch wohl noch nicht gemacht . . . Meine Arbeitslaune hängt immer an einem Faden: der kann jeden Augenblick durchschnitten werden.“ Anfang August ist der Tristan bis auf die letzte Note fertig. „Ich habe das Gefühl“ schreibt Wagner „damit etwas recht Bedeutendes geleistet zu haben: jedenfalls ist dies Werk mehr Musik als alles was ich zuvor gemacht.“ Nun hat er keinen andern Wunsch, als das Werk in Scene zu setzen. Der Strassburger Plan wurde aufgegeben, nachdem der Grossherzog von Baden die Absicht kundgethan hatte, dem Meister das Hoftheater in Carlsruhe für den Tristan zur Verfügung zu stellen, und ihm die Erlaubniss zu einem wenigstens temporären Aufenthalt in Deutschland auszuwirken, damit er sein Werk persönlich einstudiren und leiten könne. Neue Hoffnung belebte bei dieser Aussicht den Verbannten, zumal die Mitwirkung des damals in Carlsruhe engagirten Tenoristen Schnorr und seiner, wie er für dramatischen Gesang hochbegabten Gattin eine besondere Bürgschaft für das Gelingen des Unternehmens bot. Unübersteigliche Hindernisse jedoch vereitelten die kunst- und menschenfreundliche Absicht des Grossherzogs; auf's Neue sah sich der vielgetäuschte Meister in der Lage, nach einem Zufluchtsort für sich und sein Kunstwerk zu suchen, und — seltsam genug! — noch einmal macht Paris seine magische Anziehungskraft bei ihm geltend. „Bis Ende Juni werde ich hier bleiben“ schreibt er aus Luzern (28. April 1859)

bekannt und beliebt, wie er selbst bald darauf erfahren konnte, als er, auf der Durchreise zufällig im Theater anwesend, wo seine Tannhäuser-Ouvertüre gespielt wurde, der Gegenstand einer begeisterten und herzlichen Ovation seitens des Publicums war.

„und dann nach Paris gehen, wo ich mich jedenfalls ganz niederzulassen gedenke. Mit Deutschland ist's für mich ganz aus.“[1])

* *
*

Freilich war dies Paris nicht mehr dasselbe, in welchem Wagner einst so qualvolle Jahre verlebt hatte. Seine Schriften sowie Einzelnes aus der Musik seiner Opern waren inzwischen dort bekannt geworden und hatten ihm eine zwar nur wenig zahlreiche aber verständnissvolle und begeisterte Anhängerschaft erworben. Zudem war er sicher, in der Fürstin Metternich, der Gattin des östreichischen Botschafters, eine so warme Verehrerin seiner Kunst wie einflussreiche Beschützerin zu finden. Unter diesen Umständen konnte der erste Schritt des Meisters, sich das musikalische Terrain der französischen Hauptstadt zu erobern, einen unerwartet glänzenden Erfolg haben: die drei Concerte, die er im Frühjahre 1860 im italienischen Opernhause, der „Salle Ventadour“ (S. 290 Anm.) veranstaltete, versetzten die Pariser Kunstwelt in eine Aufregung, wie zur Zeit des Streites der Gluckisten und Piccinisten. Schon bei Gelegenheit einer Tannhäuser-Aufführung in Wiesbaden im Jahre 1857, wo die Pariser Presse vertreten gewesen war, hatten die Reform-Ideen Wagner's verschiedenen Blättern Stoff zu lebhaften Discussionen gegeben; jetzt konnten und mussten die damals ausgesprochenen Meinungen, soweit es die Musik betraf, mit aller Entschiedenheit vertheidigt werden; und die Parteibildung wurde dadurch noch erleichtert, dass an jedem der drei Concert-Abende dasselbe Programm wiederholt, und es so den Hörern möglich wurde, ihr Urtheil zu befestigen. Dass dieses, wie immer und überall bei erster Bekanntschaft mit Wagner's Kunstwerken, diametral auseinander ging, und namentlich die musikalischen Fachkritiker sich in der Mehrzahl dem deutschen Künstler feindselig zeigten, braucht kaum erwähnt zu werden. Selbst Berlioz, auf dessen Sympathie zu zählen Wagner alle Ursache gehabt, — der „Grand et cher auteur de Roméo et Juliette“, wie ihn Wagner in der Widmung des ihm übersandten (gegenwärtig in der Pariser National-Bibliothek befindlichen) Exemplars der Tristan-Partitur anredet — selbst Berlioz sagte sich mit einem feierlichen „Non credo!“ von den Principien Wagner's los und bezeichnete sie als absolut

[1]) Briefe an Karl Klindworth in London (ungedruckt).

musikfeindlich.[1]) Andererseits fand unser Meister in der Pariser Presse so warme Vertheidiger, ein so eingehendes Verständniss, mit einem Worte jene liebevoll mitleidenden und mitfühlenden, nicht nur dem Künstler, sondern auch dem Menschen verwandten Seelen, die er in seiner „Mittheilung an meine Freunde" allein als solche gelten lassen will, dass wir die Sympathie erklärlich finden, die Wagner trotz allem bis dahin und auch noch später in Paris erlittenen Ungemach dieser Stadt bewahrt hat.[2])

Und diese Sympathie sollte bald auf die härteste Probe gestellt werden! In Folge der Theilnahme, welche Wagner's Concerte für seine Musik erregt hatten, wurde das Verlangen, eine seiner Opern in Paris aufgeführt zu sehen, immer lauter und allgemeiner, und noch im selben Jahre wusste die Fürstin Metternich den Kaiser Napoleon III. zu bestimmen, dass er den Befehl zur Aufführung des „Tannhäuser" in der grossen Oper gab. Da man dem Dichter-Componisten hierfür unbeschränkte Geldmittel zur Verfügung stellte und er in dem hannoverschen Tenoristen Niemann einen Tannhäuser, in der Primadonna der grossen Oper Marie Sasse (Sax) eine Elisabeth gefunden, die seinen Wünschen völlig entsprachen, so konnte er guten Muthes

1) H. Berlioz „A travers chants" S. 304.

2) Die französische Wagner-Literatur ist für sich so umfangreich, dass es ebenfalls eines besonderen Kataloges bedürfte, um sie annähernd vollständig zu überblicken. Zu den hervorragendsten ihrer damaligen Vertreter gehören Champfleury („Richard Wagner" 1860), Charles Baudelaire („R. W. et Tannhauser à Paris" 1861), A. de Gasperini („R. W." 1866) und Edouard Schuré („Le drame musical" 1875. Deutsch von H. von Wolzogen. 2. Aufl. 1877). — Von der Wärme und Hingebung, mit welcher diese Männer für Wagner eintraten, mag folgende Stelle der Broschüre Champfleury's Zeugniss ablegen. Nachdem derselbe den gehörlosen Musiker Beethoven und den erblindeten Maler Goya als Opfer eines entsetzlichen Schicksals beklagt hat, nennt er Wagner noch beklagenswerther, weil dieser, als Verbannter, seine Werke weder hören noch sehen könne, und fährt fort: „Je cherche et je ne trouve nulle part de martyre comparable à celui de Wagner. — Dans son oeuvre pas de colères! — J'aurais voulu entendre un fragment plein de tempêtes et de dissonances, qui fît mal aux oreilles, qui blessât le public jusqu'au sang. Par là l'artiste se serait vengé. Quel beau spectacle que celui d'hommes qui interdisent à un artiste de baiser le sol natal et qui en sont punis par le châtiment de mélodies agaçantes, faisant grincer les dents de ceux qui l'écoutent, s'accrochant aux souvenirs comme un voleur à un habit, apportant dans la nuit des cauchemars vengeurs! — Wagner s'est montré plus noble. La beauté, la grandeur et le calme semblent les piédestaux sur lesquels il a posé ses légendes. Chacun de ses opéras est une aspiration à cette „musique de l'avenir" dont les sots et les gens frivoles ont parlé sans la connaître. Une félicité rayonnante ressort de l'ensemble de sa puissante harmonie."

an das Einstudiren des Werkes gehen. Bald aber zeigten sich schwarze Punkte am Horizont, welche sich nach und nach zu drohendem Gewölk zusammenballten. Zunächst wurde die Uebersetzung des Textes eine unversiegbare Quelle von Schwierigkeiten; sodann führte der Wunsch Wagner's, seine Oper selbst zu dirigiren, Verwickelungen herbei, denn der wohlbestallte Capellmeister der grossen Oper, der schon genannte Dietsch, weigerte sich, seinen Platz zu räumen, gestützt auf die Tradition, nach welcher Niemand ausser ihm, auch nicht einmal der Componist des aufzuführenden Werkes, in der grossen Oper den Taktstock führen durfte. Endlich war unserm Meister noch eine gefährliche Gegnerschaft in jenem Theil der Aristokratie und der *Jeunesse dorée* erwachsen, der im Jockeyclub seinen Sammelpunkt fand. Diese, mehr den Freuden der Tafel als den Musen ergebenen „Kunstfreunde“ pflegten erst beim Beginn des zweiten Aktes ihre Plätze im Theater einzunehmen, weil das zur grossen Oper gehörige Ballet, welches sie allein interessirte, dem Herkommen gemäss nicht früher seinen Anfang nahm; als sie nun hörten, dass das Ballet im Tannhäuser schon in der ersten Scene des ersten Aktes vorkomme, und der Autor sich nicht dazu verstehen wollte, die Handlung durch ein zweites Ballet zu unterbrechen, fühlten sie sich in ihren Rechten gekränkt und traten ohne Weiteres in die Reihen der Opposition. Rechnet man hinzu, dass Wagner durch sein selbstbewusstes Auftreten und schroffes Behaupten seines künstlerischen Standpunkts Anstoss erregt hatte, in allen Schichten einer Gesellschaft, welcher der Grundsatz „Il faut être gracieux dans ce monde“ als erster und oberster gilt, so ergiebt sich, dass die Aussichten für den „Tannhäuser“ von vornherein nichts weniger als günstig waren.

So kam der, vom „Tout Paris“ (d. h. von den zu einer wichtigen Pariser *Première* Zugelassenen und den Tausenden die sich vergeblich um den Zutritt bemüht haben) mit fieberhafter Spannung erwartete Abend des 13. März 1861 heran — um mit einem Fiasco zu schliessen, wie es in der *Académie royal de musique* seit den 200 Jahren ihres Bestehens nicht erlebt worden war. Die Ouvertüre wurde aufmerksam angehört und mit einstimmigem Beifall aufgenommen, aber schon die Scene im Venusberg, obwohl vom Autor für Paris balletmässig erweitert, rief Ermüdung und Langeweile hervor, und beim Liede des Hirtenknaben erwachte der gefährlichste Feind eines Theater-Erfolges: die namentlich für das Pariser Publicum charakte-

ristische Spott- und Lachlust. Von nun an wurde die Musik, das Septett am Schluss des ersten Aktes, den Marsch und das Lied an den Abendstern ausgenommen, von wüstem, aus Lachen, Pfeifen und unartikulirten Lauten gemischtem Lärm übertönt, gegen welchen die Beifallsbezeugungen und Proteste der verständnissvollen oder doch objectiven Minderzahl nicht aufkommen konnten. Noch schlimmer ging es in der zweiten Vorstellung her, zu welcher sich die Mitglieder des Jockeyclubs mit Jagdpfeifen bewaffnet eingefunden hatten, wie sie auch solche an alle Skandalsüchtigen hatten vertheilen lassen; und als sich bei der dritten Vorstellung, für welche man, da sie an einem Sonntag und ausserhalb des Abonnements stattfand, auf ein vorurtheilsfreies Publicum gerechnet hatte, dieselben Scenen wiederholten, so blieb dem Autor nichts weiter übrig, als seine Partitur zurückzuziehen. Damit endete die von Wagner und seinen Verehrern so hoffnungsreich begonnene Tannhäuser-Campagne in einer für Paris wenig ehrenvollen Weise. Indessen würde man fehlgehen, wollte man die Ursache dieses Misserfolges lediglich der Kabale zuschreiben. Erinnern wir uns der abweisenden Haltung des Publicums beim ersten Erscheinen des Tannhäuser in Dresden, so müssen wir schliessen, dass ein weit weniger geduldiges und zu musikalischen Anstrengungen geneigtes, andererseits aber weit fester mit den Ueberlieferungen verwachsenes Publicum, wie das der Pariser grossen Oper, auch unter günstigeren äusseren Bedingungen den Tannhäuser abgelehnt haben würde.[1])

Mit Ekel und in gerechter Entrüstung kehrte Wagner der Stadt den Rücken, die ihm und seinen Künstlern gegenüber nicht einmal ihren Ruf der Höflichkeit bewährt hatte. Ein Trost in seinem Missgeschick war es, dass man ihm inzwischen den Aufenthalt in mehreren deutschen Staaten sowie in Oestreich erlaubt hatte (die kgl. Sächsische Regierung gestattete ihm erst

[1]) Ausführlich berichten über die Pariser Tannhäuser-Aufführungen Eduard Schelle „Der Tannhäuser in Paris und der dritte musikalische Krieg" (1861) und Paul Lindau „Aus Paris" (1865). Cap. VI. „Die Geschichte von Richard Wagner's Tannhäuser in Paris". Wagner selbst hat sich in seinem „Bericht über die Aufführung des Tannhäuser in Paris" (VII. 181) mit anerkennenswerther Objectivität über den Vorgang geäussert. Weiteren Aufschluss über sein Verhältniss zum musikalischen Frankreich giebt er in seinem das Jahr zuvor geschriebenen „Brief an Hector Berlioz" (VII. 113), der in vornehmem Tone und ohne alle Gereiztheit die feindselige Haltung des Kunstgenossen im Wesentlichen auf dessen Unkenntniss der deutschen Sprache, mithin auch der Dichtungen und Schriften Wagner's zurückführt.

im März 1862 „straffreie Rückkehr"), ferner, dass seine vier Erstlingsopern im Laufe der letzten Jahre auf fast allen deutschen Bühnen heimisch geworden waren. In Wien, wohin er sich zunächst wandte, hatte er die Freude, zum ersten Mal seinen „Lohengrin" zu hören, und dies in so vortrefflicher Darstellung, dass er beschloss, hier auch den „Tristan" zur Aufführung zu bringen. Bei der Direction des Hof-Operntheaters fand er bereitwilliges Entgegenkommen, und das Personal, voran der Tenorist Ander und Frau Dustmann, die Darsteller des Lohengrin und der Elsa, waren vom besten Willen beseelt, den Meister für die in Paris erduldete Schmach zu entschädigen. Aber, wie Vieles Wagner auch schon erlitten hatte, noch ein bitterer Kelch war ihm vorbehalten. Im Herbst 1861 sollten die Proben zum Tristan beginnen, doch brachte eine andauernde Stimmkrankheit Ander's, für den damals kein Ersatz zu gewinnen war, das Unternehmen in's Stocken. Im folgenden Sommer wurde das Studium des Tristan wieder aufgenommen und bald wurde dem Meister die freudige Ueberraschung zu Theil, in einer Clavierprobe die ganze Oper „fehlerfrei und wirklich ergreifend" singen zu hören.[1]) Schon glaubte er sich dem langersehnten Ziele nahe, da erhielt er im Frühjahr 1863 in Moskau, wohin er zur Leitung von Orchesterconcerten eingeladen war, eine Mittheilung der Direction „er möge sich mit seiner Rückkehr nach Wien zu den für diese Zeit anberaumten Generalproben des Tristan nicht beeilen, da Krankheitsstörungen eingetreten seien, welche die Aufführung vor den Theaterferien unmöglich machten. Die Ferien gingen vorüber — und vom „Tristan" war, nachdem wohlgezählte vierundfünfzig Proben unter Leitung des Capellmeisters Esser stattgefunden hatten, hinfort nicht mehr die Rede.

Damit war der Dichtercomponist abermals um eine Illusion ärmer geworden. Er zog sich nun nach Penzing bei Wien zurück und arbeitete an den „Meistersingern", deren jugendfrische Dichtung und Musik wahrlich nicht verrathen, dass ihr Autor inzwischen unter Mühen und Sorgen sein fünfzigstes Lebensjahr erreicht hatte. In dieses Jahr 1863 fällt auch die Veröffentlichung der Nibelungen-Dichtung, mit ihrem ergreifenden, die Resignation des vielgeprüften Künstlers zum Ausdruck bringenden Vorwort. „Ich hoffe nicht mehr" gesteht er „die

[1]) So lauten die Worte Wagner's, der in einem Briefe vom 18. April 1865 dem damaligen Redacteur des „Botschafter", Friedrich Uhl, den Hergang der Wiener Tristan-Vorbereitungen ausführlich mitgetheilt hat.

Aufführung meines Bühnenfestspieles zu erleben: darf ich ja kaum hoffen, noch Musse und Lust zur Vollendung der musikalischen Composition zu finden." Und nachdem er die Möglichkeit der von ihm geplanten festlichen, d. h. ausserhalb des Rahmens unseres heutigen Opernwesens stehenden Darstellung der Trilogie an die Bedingung geknüpft, dass einer der deutschen Fürsten den bisher auf die Oper verwendeten Theil seines Budgets dem Bühnenfestspiel zuwende, schliesst er mit der Frage: „Wird dieser Fürst sich finden?"

Und dieser Fürst fand sich in der That. Im Frühjahre 1864 war die Widerstandskraft des Meisters völlig gebrochen. Zu dem Missmuth über das Fehlschlagen seiner künstlerischen Pläne gesellten sich die drückendsten Geldverlegenheiten, um ihn zur Verzweiflung zu bringen. Von seinen Gläubigern auf's Aeusserste bedrängt, verliess er Wien mit der bestimmten Absicht, der Kunst für immer zu entsagen und die erste beste Beschäftigung zu ergreifen, die sich ihm bieten werde.[1]) Zunächst wollte er in der Schweiz bei einer befreundeten Familie ein Asyl suchen, und auf dem Wege dahin war er nach Stuttgart gelangt. Hier, derart von Mitteln entblösst, dass er sich sogar die Theilnahme am Mittagstisch des Hotels versagen musste, sollte er von seinen Irrfahrten erlöst werden, durch einen rettenden Engel in der Gestalt eines Abgesandten des Königs Ludwig II. von Bayern. Dieser Fürst hatte schon im frühen Jünglingsalter den „Lohengrin" kennen und lieben gelernt, dann auch die übrigen Kunstwerke sowie die Schriften des Meisters studirt und sich dessen ideale Anschauungen zu eigen gemacht — wie hätte er nicht, sobald er den Thron bestiegen, seinen längst gehegten Wunsch, dem Schöpfer dieser Werke persönlich näher zu treten, verwirklichen sollen? Seinem Abgesandten war es nicht leicht geworden, den Künstler aufzufinden, da Wagner im Hinblick auf seine Wiener Gläubiger alle Ursache gehabt, im strengsten Incognito zu reisen; mit Mühe hatte jener seine Spur von Wien bis Stuttgart verfolgt, wo er sich endlich seines Auftrages entledigen konnte. Wagner aber hatte nicht sobald die frohe Botschaft vernommen, als er sich nach München begab und hier aus dem Munde des Königs die Bestätigung dessen vernahm, was er anfangs nur geträumt zu haben glaubte. Der Jubelruf seines aus tiefster Niedergeschlagenheit

[1]) Wagner dachte um diese Zeit allen Ernstes daran, als Hauslehrer mit einer englischen Familie nach Indien zu gehen!

emporgerichteten Gemüthes hallt wieder, in einem Briefe an Klindworth vom 16. Mai 1864 aus Starnberg, wo ihm der König eine in der Nähe seines Schlosses Berg gelegene Villa zur Verfügung gestellt hatte: „Was mich betrifft, Liebster, so war meine Lage noch vor vierzehn Tagen die verzweifeltste meines Lebens. Der unerwartete Tod des Königs Maximilian von Bayern hat plötzlich einem Engel, den das Schicksal eigens für mich in die Welt gesandt, die volle Macht gegeben, mir vollkommen das zu sein, was im herrlichsten Falle ein Mensch, ein König mir sein konnte. Er liess mich aufsuchen, ich bin jetzt für immer bei ihm, um, jeder Sorge ledig, zu arbeiten und aufzuführen was ich gearbeitet habe, wozu er alle Mittel stellt. Die Nibelungen habe ich nun versprochen, ebenfalls zu beenden: er wird dafür sorgen, dass mit einer Aufführung, ganz nach meinem Sinne, der deutschen Nation ein Geschenk gemacht werde."

„So steht es heute! —"

* *
*

Mit jugendlichem Enthusiasmus ergriff Wagner die ihm so lange versagt gebliebene Möglichkeit, seine idealen Pläne zur Ausführung zu bringen. Der König hatte seine Schulden bezahlt und ihm ein lebenslängliches Jahrgehalt von 1200 Gulden (welches später noch bedeutend erhöht wurde) ausgesetzt, ohne ihm eine andere Verpflichtung aufzuerlegen, als die er selbst so dringend empfand: die Vollendung des „Nibelungen-Ring". Auch der Wunsch des Meisters, ein besonderes Theater für die Aufführung desselben zu errichten, wurde vom König getheilt: 1865 erhielt Wagner's Freund, der Architekt Semper, die Aufforderung, den Plan des „Festspielhauses" zu entwerfen und den Bauplatz zu bestimmen. Sodann galt es, das musikalische Erziehungswesen Bayern's den Principien des Meisters gemäss umzugestalten; dies Bedürfniss veranlasste Wagner's vom 31. März 1865 datirte Schrift „Bericht an S. M. den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" (VIII. 159), ein neues Zeugniss für die Vielseitigkeit und die organisatorische Kraft des Verfassers.[1]) In erster

[1]) Diese Schule wurde 1867 unter der Oberleitung Hans von Bülow's in's Leben gerufen und war bereits zu erfreulicher Blüthe gelangt, als Bülow in Folge der gegen ihn gesponnenen Intriguen seine Wirksamkeit in München aufgab und nach Basel übersiedelte.

Reihe aber für Wagner wie auch für seinen königlichen Freund stand die langersehnte Aufführung von „Tristan und Isolde“. Zu diesem Zwecke wurde das Ehepaar Schnorr für die Titelrollen gewonnen, Hans von Bülow übernahm die Direction, und für die Vorbereitungen, welche in dem täglich spielenden Hoftheater häufigen Störungen ausgesetzt gewesen wären, erhielt Wagner das Residenztheater zur ausschliesslichen Benutzung. Bereits waren die Proben so weit gediehen, dass die Aufführung auf den 15. Mai angesetzt werden konnte; eine grosse Zahl von Freunden der Wagner'schen Kunst aus allen Theilen Deutschlands und Oestreichs, aus Paris, London, Pest etc. hatten sich in München eingefunden — da vereitelte eine Erkrankung der Frau Schnorr die geplante Aufführung. Doch war man dem Ziel jetzt zu nahe gekommen, um noch einmal zurückzuweichen. Die Mehrzahl der herbeigereisten Freunde wollten den Meister in seiner Noth nicht verlassen und hielten getreulich bei ihm aus. Und als endlich am 10. Juni (1865) die Vorstellung stattfinden konnte, sahen sie sich für ihre Ausdauer überreichlich belohnt, denn die weihevolle Stimmung, welche Darsteller und Hörer an diesem denkwürdigen Abend erfüllte, die unwiderstehliche Gewalt, mit welcher das über alles gewohnte Maass weit hinausragende Kunstwerk die Gemüther in die höchsten Gefühlsregionen erhob, liessen keinen der Zuhörer unbewegt, und die Erinnerung an diesen Abend ist bei allen Denen lebendig geblieben, welche seine künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung erfassten oder auch nur ahnten.

Das Glück, welches dem Meister endlich zu lächeln angefangen und ihm mit der Tristan-Aufführung seinen fast schon von ihm aufgegebenen Lieblingswunsch erfüllt hatte, sollte ihm gleichwohl nicht lange treu bleiben: schon einige Wochen nach den vier für dieses Mal veranstalteten Tristan-Vorstellungen warf der Tod seines Sängers einen düstern Schatten auf den so dankbar froh betretenen Weg seines neuen Lebens.[1]) Noch war der erste Schmerz über das tragische Ende des Freundes nicht gestillt, als sich Widerwärtigkeiten kleinlichster Art seinem Streben entgegenstellten. Die überschwengliche Gunst des Königs hatte

[1]) Die Opposition-Presse war cynisch genug, als die Ursache von Schnorr's unerwartetem und frühzeitigem Tode die Ueberanstrengung zu bezeichnen, zu welcher die Partie des „Tristan“ ihn veranlasst habe. Wagner hat in seiner Schrift „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld“ (VIII. 221), diesem unvergänglichen dem Freunde geweihten Denkmal, die Abgeschmacktheit jener Erfindungen in's rechte Licht gestellt.

ihm, wie kaum anders zu erwarten gewesen, Neider und Feinde geschaffen, welche unschädlich zu machen er durchaus nicht der Mann war. Von verschiedenen Seiten begannen die Angriffe gegen ihn: die älteren Musiker, an ihrer Spitze ein Componist von dem Rufe und den Verdiensten Franz Lachner's (geb. 1803), der dreissig Jahre hindurch das Münchener Concert- und Opernwesen beherrscht hatte, fühlten sich zurückgesetzt und murrten; die Ultramontanen und Particularisten hassten den Eindringling als Protestanten und „Preussen", wie man ihn als Norddeutschen kurzweg nannte; am lautesten aber remonstrirte die grosse Zahl derer, welche, dem Hofe mehr oder minder nahestehend, von dem Einfluss des Künstlers auf den jugendlichen Herrscher eine Durchkreuzung ihrer Pläne und Schädigung ihrer persönlichen Interessen fürchteten. Genährt durch eine hetzsüchtige und wenig skrupulöse Winkelpresse, der sich leider auch ein grosses Blatt wie die (damals Augsburger) „Allgemeine Zeitung" anschloss, nahmen die Wühlereien solche Dimensionen an, dass man eine Störung der Harmonie zwischen dem König und den Bewohnern seiner Hauptstadt erwarten musste, und Wagner es für gerathen hielt, München zu verlassen und in Triebschen bei Luzern seinen Wohnsitz zu nehmen.[1]) Sein Verhältniss zu seinem königlichen Freunde wurde übrigens dadurch nicht alterirt, wie es sich bald öffentlich zeigen sollte, als

[1]) Sehr treffend hat Herwegh die damalige Situation in folgenden humoristischen Versen gekennzeichnet:

Vielverschlagner Richard Wagner, aus dem Schiffbruch von Paris
Nach der Isarstadt getragner sangeskundiger Ulyss!
Ungestümer Wegebahner, deutscher Tonkunst Pionier,
Unter welche Insulaner, theurer Freund, geriethst Du hier!
Und was hilft Dir alle Gnade ihres Herrn Alkinous,
Auf der Lebenspromenade dieser erste Sonnenkuss!
Die Philister, scheelen Blickes, spucken in den reinsten Quell;
Keine Schönheit rührt ihr dickes, undurchdringlich dickes Fell.
Ihres Hofbräuhorizontes Grenzen überfliegst Du keck,
Und Du bist, wie Lola Montez, dieser Biedermänner Schreck.
„Solche Summen zu verplempern, nimmt der Fremdling sich heraus!
„Er bestellte sich bei Semper'n gar ein neu' Komödienhaus!
„Ist die Bühne, drauf der Robert, der Prophet, der Troubadour
„Münchens Publicum erobert, eine Bretterbude nur?
„Schreitet nicht der grosse Vasco weltumsegelnd über sie?
„Doch Geduld — Du machst Fiasco, hergelaufenes Genie!
„Ja, trotz allen Deinen Kniffen, wir versalzen Dir die Supp';
„Morgen wirst Du ausgepfiffen — vorwärts Franciscanerclub!"

er seine „Meistersinger von Nürnberg“ am Münchener Hoftheater zum ersten Mal in Scene gehen liess.

Der Entwurf zu diesem Werke ist, wie sich der Leser erinnert, schon 1845 entstanden; während eines Winteraufenthaltes in Paris 1861—62 hatte Wagner die Dichtung, und in der Ruhe des Triebschener Landlebens auch die Musik vollendet. Der Sommer 1868 brachte für München ein ähnliches Schauspiel wie das der Tristan-Aufführungen: von überall her und noch weit zahlreicher als damals strömten die Schaaren der Wagnerfreunde herbei, in gespannter Erwartung, wie sich der Meister, von dem sie bisher nur die Sprache des hohen Pathos gehört, mit der „komischen Oper“ abfinden werde. Mit nimmer rastendem Fleisse war man nach unzähligen Proben unter Bülow's musikalischer Leitung und Wagner's Oberaufsicht dahin gelangt, der technischen Schwierigkeiten, die in scenischer Hinsicht die des „Tristan“ noch übertrafen, Herr zu werden. Die Vielseitigkeit des Genies Wagner's zeigte sich bei diesen Proben namentlich auch darin, dass er als Regisseur nach allen Seiten hin anordnend und corrigirend wirkte, sogar jedem der Darstellenden die seiner Rolle entsprechenden Haltungen und Gebärden vorschrieb. Ruhige Beurtheiler haben behauptet, nie eine vollendetere Schauspieler-Leistung gesehen zu haben, als die seine, während er dem Darsteller des Beckmesser die Scene vorspielte, in welcher dieser, in Folge der vorangegangenen Rauferei zerschlagen und hinkend, das Zimmer Hans Sachsen's betritt und längere Zeit blos durch seine vom Orchester deutend begleitete Mimik zu wirken hat. So wurde die erste Aufführung der Meistersinger (21. Juni 1868) zu einem die allerhöchsten Ansprüche befriedigenden Kunstgenuss. Wie man die Freiheit und den Reichthum der musikalischen Sprache, die Kühnheit der scenischen Combinationen anstaunte, so wurde man nicht minder gerührt und erwärmt durch den innigen, gemüthvollen, auch das Kleinbürgerthum adelnden Ton der Dichtung, in welcher Humor und Tiefe der Weltanschauung auf natürlichste Weise vereint sind.[1])

Unbegreiflich erschien es denen, welche fünf Jahre zuvor den „Tristan“ hatten in's Leben treten sehen, wie Wagner in den „Meistersingern“ ein Weltbild von so grundverschiedener Färbung jener schmerzdurchtränkten Tragödie unmittelbar hatte

[1]) Vgl. Einleitung. I. 38.

folgen lassen können. Ihnen erwiedert Nietzsche (a. a. O. S. 62): „Wer sich über die Nachbarschaft des Tristan und der Meistersinger befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft grossen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiss nicht, aus welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luther's, Beethoven's und Wagner's erwachsen kann, die von anderen Völkern gar nicht verstanden wird und den jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen scheint — jene goldhelle durchgegohrene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinne und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als den köstlichsten Trank allen Denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln der Genesenden wieder zukehren.“ In der That war es die Dankbarkeit der Genesenden — denn noch nie zuvor hatte die Katharsis, jene von Aristoteles hervorgehobene reinigende Heilkraft des Schauspiels, eine ähnliche Wirkung auf die Gemüther ausgeübt — welche sich in dem enthusiastischen Beifall des Publicums aussprach; dieser aber erreichte seinen Höhepunkt, als Wagner von der Königsloge aus, wo er an der Seite des Monarchen der Vorstellung als Zuschauer beigewohnt hatte, die Versammlung begrüsste. Das Dichterwort „Es soll der Sänger mit dem König gehen!“ hier hatte es sich erfüllt, und in weiter geschichtlicher Ferne lagen die trüben Tage, von denen unser Schiller mit Bezugnahme auf die Fridericianische Zeit klagen konnte:

Kein Augustisch Alter blühte,
Keines Mediceers Güte
Lächelte der deutschen Kunst.
— — — — — — — — — — —
Von dem grössten deutschen Sohne,
Von des grossen Friedrich's Throne
Ging sie schutzlos, ungeehrt.

Ein Tag wie dieser war wohl geeignet, dem Meister die Unbill vergessen zu machen, die er in München hatte erfahren müssen. Gleichwohl sagte ihm sein praktischer Verstand, dass München nicht der Ort sei, um das Hauptwerk seines Lebens, den „Nibelungen-Ring“, an die Oeffentlichkeit zu bringen, um so weniger als der Plan, dort ein Festspielhaus zu errichten, inzwischen aufgegeben war. Von nun an beherrschte ihn nur noch der Gedanke, den man später als die „Bayreuther Idee“ bezeichnet hat, der Gedanke nämlich, einen Ort zu finden, der, in der

Mitte Deutschlands, jedoch von den grossen Verkehrsstrassen der Vergnügungsreisenden abseits gelegen, den Freunden ernster Kunst als periodischer Sammelplatz diene, um fern von den Zerstreuungen der Grosstädte, in einem nach ausschliesslich künstlerischen Principien errichteten Theater musikalisch-dramatischen Aufführungen beizuwohnen.[1]) Wollten wir diese Idee bis zu ihrem Keime und ihrer ersten Entwickelung verfolgen, so müssten wir zu einer weit hinter uns liegenden Lebensperiode des Meisters zurückgreifen; denn indem er schon 1851 in seiner „Mittheilung an meine Freunde" es ausgesprochen: „Unsere Theaterinstitute haben im Allgemeinen keinen andern Zweck, als eine allabendlich zu wiederholende, nie energisch begehrte, sondern vom Speculationsgeiste aufgedrungene und von der socialen Langeweile unserer grosstädtischen Bevölkerungen mühelos dahingenommene Unterhaltung zu besorgen" und zur Ueberzeugung gelangt war „dass Alles, was vom rein künstlerischen Standpunkte aus gegen diese Bestimmung des Theaters reagire, sich von je als wirkungslos erwiesen habe" — so können wir mit W. Tappert annehmen, dass in solchen Augenblicken die Bayreuther Idee entstanden sei.[2]) Alle inzwischen von Wagner gemachten Erfahrungen mussten beitragen, diese Idee zur Reife zu bringen; bestimmte Umrisse aber nahm sie erst 1871 an, nachdem die politische Erhebung Deutschlands seinen Glauben gestärkt, dass das deutsche Publicum den seinem Vorhaben zu Grunde liegenden nationalen Gedanken verständnissvoll erfassen und ihm diejenige moralische und materielle Hilfe gewähren werde, welcher er ausser der seines königlichen Beschützers zur Ausführung seines Planes bedurfte.

Der erste, welcher der Bayreuther Idee begeisterungsvoll zustimmte und alle Kräfte für ihre Verwirklichung einsetzte, war der Clavierspieler Carl Tausig, einer der bedeutendsten aus Liszt's Schule hervorgegangenen Meister seines Instrumentes. Nach seinem Plane sollten die auf 300,000 Thaler veranschlagten Kosten des Unternehmens dadurch gedeckt werden, dass sich

[1]) War die Absicht Wagner's, den „Ring des Nibelungen" in seiner Weise aufzuführen, die nächste Veranlassung zur „Bayreuther Idee" gewesen, so hatte er doch bei ihrer weiteren Entwickelung keineswegs seine Werke allein im Auge; es war vielmehr sein Plan, auch die Opern Gluck's, Mozart's, Beethoven's und Weber's unter gleich günstigen Umständen zur Aufführung zu bringen, und nur die Theilnahmlosigkeit des Publicums hinderte ihn, denselben zu verwirklichen.

[2]) W. Tappert „R. Wagner, sein Leben und seine Werke" S. 32.

die Summe auf tausend „Patronatsscheine“ vertheile, deren jeder den Besitzer berechtigen solle, drei vollständigen Aufführungen der Nibelungen-Trilogie beizuwohnen. Trotz der Höhe dieses „Eintrittsgeldes“, wie man im Publicum die von den Patronen des Unternehmens zu zeichnende Beitragsumme nannte, war dasselbe schon leidlich in Fluss gekommen, als es durch den plötzlichen Tod Tausig's (17. Juli 1871) seines eifrigsten Förderers beraubt wurde. Dafür bildeten sich nun aller Orten Wagner-Vereine (nach dem Vorgange Mannheims, wo Emil Heckel den ersten derartigen Verein in's Leben rief) zu dem Zwecke, die noch fehlende Summe durch feste oder gelegentliche Beiträge von beliebiger Höhe zusammen zu bringen. Die Anstrengungen dieser, nicht nur in den meisten Städten Deutschlands, sondern auch in Paris, Brüssel, London, New-York, Petersburg, Warschau, Mailand, Cairo etc. gebildeten Vereine halfen es ermöglichen, dass Wagner schon 1872 den Grundstein zu dem Festspieltheater legen konnte, für welches ihm die Stadt Bayreuth bereitwilligst einen Platz auf dem nahe gelegenen Stuckberg zur Verfügung gestellt hatte. Eine grosse Zahl von Kunstfreunden, Sängern und Instrumentisten kamen, der Einladung des Meisters folgend, nach Bayreuth, um diesen Tag (zugleich Wagner's 59ster Geburtstag) festlich zu begehen und dem Akte der Grundsteinlegung durch ein im dortigen, noch aus der markgräflichen Zeit stammenden Opernhause zu veranstaltendes Concert die künstlerische Weihe zu geben. Das Programm dieses Concertes bestand aus Beethoven's neunter Symphonie und Wagner's Kaisermarsch, den er unter dem frischen Eindruck der gewaltigen Kriegsereignisse des Jahres 1870 geschrieben, ein Stimmungsbild von ergreifender Kraft und Zartheit, mit Motiven des Chorals „Ein' feste Burg ist unser Gott“ durchflochten und in einem kurzen, markigen, den Helden-Kaiser Wilhelm I. preisenden Unisono-Chor gipfelnd.[1]) Die Ausführung beider Werke war eine so vollendete und weihevolle, wie dies

[1]) Ueber die Bestimmung dieses Marsches hat sich Wagner folgendermaassen ausgesprochen: „Bei der Rückkehr unseres siegreichen Heeres schlug ich in Berlin unter der Hand ein Musikstück vor, welches den Einzug der Truppen begleiten, und in welches schliesslich, etwa bei dem Defiliren vor dem siegreichen Monarchen, die im preussischen Heere so gut gepflegten Sängercorps mit einem volksthümlichen Gesange einfallen sollten. Allein dies hätte bedenkliche Aenderungen in den längst voraus getroffenen Dispositionen veranlasst und mein Vorschlag ward mir abgerathen. — Meinen Kaisermarsch richtete ich für den Concertsaal ein: dorthin möge er nun passen, so gut er kann.“

eben nur unter den gegebenen Verhältnissen, nur einer ausschliesslich von Liebe zur Sache und künstlerischer Begeisterung erfüllten Schaar Ausübender möglich sein konnte, und die Genossen dieses Festes durften in seinem Gelingen eine günstige Vorbedeutung erkennen, dass die Bayreuther Idee nun auch zur That werde.

Bald nach dieser Feier liess sich Wagner in Bayreuth nieder, wo er sich ein behagliches Wohnhaus hatte bauen lassen, und, nachdem er sich am 25. Aug. 1870 mit Cosima von Bülow, einer Tochter Liszt's vermählt, das ihm bis dahin versagt gewesene Glück einer beruhigenden Häuslichkeit genoss. Wohl konnte er sein Haus mit der Inschrift schmücken:

Hier, wo mein Wähnen Frieden fand,
Wahnfried sei dieses Haus genannt.

denn von dem Wahne, in der Aussenwelt Befriedigung zu finden, fühlte er sich jetzt geheilt. Die Berührung mit dieser, brachte ihm nach wie vor Plagen und Täuschungen aller Art. Ein Jahr nach dem andern verging, das Festspielhaus war längst im Rohbau fertig, aber immer noch fehlte es an den nöthigen Mitteln um zur „That" zu schreiten! Unermüdlich zog der so sehr der Ruhe bedürftige Künstler von Stadt zu Stadt, um durch den Ertrag von Concerten, in denen er theils seine, theils Beethoven'sche Werke dirigirte, das noch fehlende Geld herbeizuschaffen. Besonders wirksam waren in dieser Hinsicht die im März 1876 nach seinen persönlichen Anordnungen im Berliner Opernhause veranstalteten sechs Aufführungen von „Tristan und Isolde", deren ungewöhnlich reicher Ertrag vom Kaiser dem Bayreuther Unternehmen zugewiesen war; hierbei sei aber auch erwähnt, dass der künstlerische Erfolg des Tristan in Berlin nicht geringer und für den Autor nicht weniger ermuthigend war, als seiner Zeit in München und 1874 in Weimar (unter Mitwirkung des Vogl'schen Ehepaares in den Titelrollen), nachdem er neun Jahre geruht hatte, weil nach dem Tode Schnorr's kein Sänger für den Tristan zu finden gewesen war. Und noch ein für Wagner hocherfreuliches Ereigniss aus den 70er Jahren ist hier hervorzuheben. Seit Jahren waren seine Dichtungen wie in andere fremde Sprachen so auch in's Italienische übertragen, aber zu einer Aufführung seiner Opern war es in der Heimath der Künste jenseits der Alpen noch nicht gekommen: da entschloss sich 1871 Bologna, den Lohengrin aufzuführen, und dieser fand eine so enthusiastische Aufnahme, dass die

Stadt den Dichter-Componisten im folgenden Jahre zu ihrem Ehrenbürger ernannte. Wagner's Briefe „An einen italienischen Freund in Bologna"[1] (IX, 341) und „An den Bürgermeister von Bologna" (IX. 346) sind voll von der Freude und Dankbarkeit, die er bei diesen Vertrauenskundgebungen einer fremden, nicht einmal stammverwandten Nation empfunden hatte.

Endlich kam auch der Moment, den wir als den Höhepunkt in Wagner's Leben bezeichnen dürfen: die Bayreuther Aufführungen der Nibelungen-Trilogie im Sommer 1876. die Darsteller, die er sich dafür erwählt hatte, waren, zum Theil mit Aufopferung ihres persönlichen Interesses, seinem Rufe freudig gefolgt und schon im Sommer 1875 einen vollen Monat zu den Vorproben versammelt gewesen.[2] Ihre Leistungen waren demnach ausserordentlich und ebenso die des von Hans Richter geleiteten Orchesters, welches aus den besten Instrumentalkräften der deutschen Hofcapellen zusammengesetzt war, wogegen die scenische Einrichtung, hauptsächlich aus Gründen der Oekonomie, in mancher Hinsicht hatte vernachlässigt werden müssen. Wenn nun diese Aufführungen, trotz mancher äusseren Mängel, einen ungleich tieferen Eindruck hinterliessen, als die der best-dotirten Hoftheater, so hatte daran einen wesentlichen Antheil das Publicum, welches, mit verschwindenden Ausnahmen, den idealen Standpunkt des Meisters theilte, an die kunstgeschichtliche und nationale Bedeutung der Festspiele glaubte und nicht zerstreuungsbedürftig, sondern nach geistiger und sittlicher Erhebung verlangend, das Theater betreten hatte. Mit Recht hat Nietzsche (a. a. O. S. 5) behauptet: „In Bayreuth ist auch der Zuschauer anschauenswerth. Ein weiser betrachtender Geist, der aus einem Jahrhundert in's andere ginge, die merkwürdigen Cultur-Regungen zu vergleichen, würde dort viel zu sehen haben; er würde fühlen müssen, dass er hier plötzlich in ein warmes Gewässer gerathe, wie Einer, der in einem See schwimmt und der Strömung einer heissen

[1]) Arrigo Boito, der durch seine Oper „Mefistofele" auch in Deutschland bekannt gewordene Dichter-Componist.

[2]) Die Namen dieser Tapferen verdienen, in der Geschichte der Bayreuther Festspiele fortzuleben; es waren Betz (Wotan), Vogl (Loge), Hill (Alberich), Schlosser (Mime), Frau Grün (Fricka), Gura (Gunther), Niering (Hunding), Frau Jaïde (Erda und Waltraute), Niemann (Siegmund), Frl. Schefzky (Sieglinde), Frau Materna (Brünnhilde), Unger (Siegfried), Siehr (Hagen), Frl. Weckerlin (Gutrune), Frl. Lilli und Marie Lehmann und Frau Lammert (Rheintöchter), Frl. L. Lehmann (Waldvogel), Reichenberg (Fafner), Eilers (Fasolt).

Quelle nahe kommt: aus anderen tieferen Gründen muss diese emporkommen, sagt er sich, das umgebende Wasser erklärt sie nicht und ist jedenfalls selber flacheren Ursprungs. So werden alle die, welche das Bayreuther Fest begehen, als unzeitgemässe Menschen empfunden werden: sie haben anderswo ihre Heimath als in der Zeit und finden anderwärts sowohl ihre Erklärung als ihre Rechtfertigung."[1])

Somit hatte denn Wagner sein vor wenigen Jahren noch in anscheinend unnahbarer Ferne liegendes Ziel erreicht. Festgefügt stand der Bau seines Theaters; die deutsche Nation hatte sein Streben anerkannt — gewiss nur ein kleiner Bruchtheil derselben, während die grosse Mehrzahl, auch der Gebildeten, Bayreuth ignorirte oder verspottete, aber eben doch jener, den Idealismus unseres Volkes repräsentirende Bruchtheil — sogar der deutsche Kaiser war, dem nationalen Charakter des Unternehmens Rechnung tragend, der Einladung des Meisters gefolgt, und mit voller Ueberzeugung hatte Wagner seinem Publicum beim Abschied, nachdem er die Opferfreudigkeit seiner Künstler dankbar anerkannt, die Worte zugerufen: „Sie haben gesehen, was wir können; wenn Sie wollen, so haben Sie eine Kunst." Waren damit nun seine Pflichten erledigt, seine Sorgen beseitigt, seine Leiden beendet? Keineswegs, denn es galt jetzt zu erhalten, was er in's Leben gerufen. „Wenn Sie wollen, so haben Sie eine Kunst" — diese Worte bedeuten doch nichts Anderes, als dass mit den soeben abgeschlossenen Festspielen nur der erste Schritt zu einer nationalen Kunst gethan sei, dass der Wille derer, die ihnen beigewohnt hatten, allein im Stande sei,

[1]) Zu dem Eindruck des Kunstwerks und dem Wohlgefühl, mit Vielen gleichartig zu empfinden, kommen noch zwei äussere Umstände, um bei dem Bayreuther Zuschauer jene Geistesverfassung zu erzeugen und zu befestigen, die man nicht anders als durch „Bayreuther Stimmung" bezeichnen kann: die architektonische Anordnung des Zuschauerraums und das tiefliegende Orchester. Jener unterscheidet sich wesentlich dadurch von dem anderer Theater, dass er nicht mit den üblichen Gallerien, sondern mit amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen versehen ist, deren Plätze ohne Ausnahme den vollständigen Ueberblick der Bühne gewähren; auch dadurch, dass er während der Darstellung unbeleuchtet ist, damit die Aufmerksamkeit durch nichts von der Bühne abgezogen werde. — Das Orchester liegt nicht nur viel tiefer als gewöhnlich, sondern es wird auch durch einen muschelartigen Ueberbau dem Blicke des Zuschauers gänzlich entzogen, und da es so weder sein Auge beschäftigt, noch auch sein Ohr in gleichem Maasse in Anspruch nimmt wie ein sichtbares Orchester, so ist Wagner's Zweck erreicht: das Orchester als solches solle nicht bemerkt werden, „es solle vielmehr gegen den Sänger völlig verschwinden oder — richtiger gesagt — in seinem Vortrag selbst mit enthalten zu sein scheinen." (Vgl. VII. 233.)

dem Unternehmen Bestand zu verleihen und es in seiner Entwickelung zu fördern. Dieser Wille aber äusserte sich zunächst weit schwächlicher, als Wagner während der Festspieltage hatte hoffen dürfen. Seinen Plan, in Bayreuth eine Stilbildungsschule zu begründen, aus welcher die zukünftigen Darsteller und Dirigenten des Festspieltheaters hervorgehen sollten, musste er aus Mangel an genügender Unterstützung bald fallen lassen, und auch die Monatsschrift „Bayreuther Blätter", die er 1878 als eine Art Ersatz dafür in's Leben rief, und für die er, um sein Reformwerk zu befestgen, eine grosse Zahl von Artikeln künstlerischen und allgemein culturgeschichtlichen Inhaltes lieferte, fanden anfangs nicht die verdiente Beachtung.

Zu diesen Enttäuschungen kam noch, als die momentan bitterste, das Deficit, mit welchem das Festspiel-Unternehmen abgeschlossen, und für dessen theilweise Deckung sich Wagner verbindlich gemacht hatte. Wiederum trat nun an ihn die unerquickliche Aufgabe heran, als Concertgeber Geld zu verdienen, und die Triumphe, die man ihm als solchem in Deutschland und England bereitete, konnten ihn in keiner Weise für die damit verbundenen Opfer an geistiger und körperlicher Gesundheit entschädigen. Zum ersten Mal seit seiner Pariser Leidenszeit bequemte er sich jetzt auch dazu, seine Feder in den Dienst materieller Interessen zu stellen: der schon vor den Bayreuther Aufführungen für Philadelphia geschriebene Festmarsch zur Centennial-Feier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika, sowie die später für die *North American Review* verfasste und dort 1879 unter dem Titel „The work and mission of my life" publicirte Lebensskizze[1]) sind ohne Zweifel durch obige Rücksicht veranlasst, womit jedoch nicht gesagt sein soll, dass der Meister damit etwas seiner Unwürdiges producirt habe; namentlich verdient der „Philadelphia-Marsch" weit höher geschätzt zu werden, als es bisher in Deutschland der Fall gewesen, denn mit ihm sowohl wie mit dem 1864 für König Ludwig II. geschriebenen „Huldigungsmarsch" hat Wagner gezeigt, wie er durch geistvolle Arbeit und glänzende Instrumentirung zu packen und zu fesseln weiss, wenn auch die eigentliche Erfindung ihm einmal weniger reich zuströmt, als wir es bei ihm gewohnt sind. — Das schwerste Opfer aber, welches

[1]) Dieselbe erschien 1882 französisch in der Pariser Musikzeitung „La renaissance musicale" und 1884 deutsch unter dem Titel „R. Wagner's Lebensbericht" in Leipzig bei E. Schloemp.

der Meister zur Erfüllung seiner pecuniären Verbindlichkeiten brachte, war die Abtretung des Nibelungenringes, den er ausschliesslich für Bayreuth bestimmt hatte, an einen Theaterunternehmer. Auch in diesem Falle gewährte es ihm nur ungenügenden Trost, dass der Unternehmer, der frühere Opernsänger Angelo Neumann, ein ebenso tüchtiger Geschäftsmann wie aufrichtiger Verehrer der Wagner'schen Kunst, mit der Trilogie überall, sogar in England und Italien, grosse Erfolge hatte, und so das Werk zu einer Popularität gelangte, wie auch die sanguinischsten unter den Freunden des Meisters nicht erwartet hatten.

Bei alledem war die geistige Spannkraft des merkwürdigen Mannes noch nicht erschlafft; eben jetzt fasste er den Gedanken, noch ein Werk zu schaffen, bestimmt, den Abschluss seiner schöpferischen Thätigkeit, gleichsam die Krönung seines Lebenswerkes zu bilden: den „Parsifal". Noch einmal tauchte er hinab in den Schacht der deutschen Volkssage, der ihm schon so reiche Schätze gespendet, diesmal aber liess er die Gestalten unserer Vorzeit in einem neuen, hellstrahlenden Lichte erscheinen: im Lichte des christlichen Glaubens. Ein Bühnenweihfestspiel, durfte er dieses Drama mit Recht nennen, denn was Wagner im Allgemeinen mit den Festspielen anstrebte, den Zuschauer aus des Staubes eiteln Sorgen hinaus in eine ideale Sphäre zu erheben, ihm in weihevoller Stunde die Geheimnisse des Welt- und Seelenlebens dichterisch zu deuten, hier hat er es noch vollständiger erreicht, als in allen seinen früheren Werken. — Als Dichtung wurde der Parsifal bereits 1877 veröffentlicht; im folgenden Jahre begann Wagner die Composition, vollendete sie jedoch erst im Januar 1882 in Palermo, wohin er sich zum Besuch seiner dort wohnhaften Stieftochter begeben hatte. Im Sommer desselben Jahres sollten sich nach sechsjähriger Pause die Thüren des Festspielhauses wieder öffnen, und am 25. Juli fand die erste Vorstellung des Parsifal statt, welcher im Laufe eines Monats noch fünfzehn weitere folgten, sämmtlich unter grossem Zulauf von Kunstfreunden Deutschlands und des Auslandes. Mit Genugthuung konnten die Freunde der Festspiele wahrnehmen, dass sich die Zahl der Besucher seit 1876 verdoppelt und verdreifacht hatte, und wenn bei den Parsifal-Aufführungen, in Folge der grösseren Anzahl von Vorstellungen, die festliche Stimmung eine weniger concentrirte war als im Nibelungen-Jahre, so äusserte sie sich doch an jedem der Aufführungs-Abende in unzweideutiger Weise, zumal die Darstellung dieses Mal auch eine scenisch vollendete war, Dank der uner-

müdlichen Sorgfalt, der selbst das kleinste Detail berücksichtigenden Umsicht und Einsicht, mit welcher Wagner wiederum die Proben geleitet hatte.

Im Herbst desselben Jahres begab sich der Meister mit seiner Familie nach Venedig, um daselbst den Winter zuzubringen, da seine Gesundheit, wenn auch nicht Bedenken erregend, so doch stark angegriffen war. Dort führte er ein, im Vergleich zu seinem bisherigen, beschauliches Leben, schrieb hin und wieder einen Beitrag für die Bayreuther Blätter und veranstaltete auch einmal mit den Orchesterkräften des *Liceo Benedetto Marcello* eine Aufführung jener Symphonie, mit welcher er 1833 im Leipziger Gewandhausconcert als Componist debütirt hatte. „Ich werde nun nicht mehr dirigiren“ waren seine Worte, als er nach diesem Rückblick auf den Beginn seiner Laufbahn den Taktstock niederlegte. Sein Ahnen, dass dieselbe beendet sei, sollte sich nur zu bald erfüllen: am 13. Februar 1883 Nachmittags, gerade als der zur üblichen Spazierfahrt bestellte Gondoliere sich meldete, traf den Meister ein Herzschlag, welcher sofort Bewusstlosigkeit, nach Kurzem auch den Tod herbeiführte. Seine Leiche wurde nach Bayreuth gebracht und, nachdem ihr bereits auf dem Wege dahin fürstliche Ehren erwiesen waren, im Garten des Hauses Wahnfried, an der schon lange zuvor von Wagner selbst dafür bestimmten Stelle, beerdigt. Die Menge der von weit her herbeigeeilten Leidtragenden aber bewies, dass das Vaterland sich durch den Verlust seines grossen Künstlers aufs Schmerzlichste getroffen fühlte, des Künstlers, der wie noch keiner vor ihm den Idealismus und das National-Bewusstsein des deutschen Volkes zu wecken gewusst hatte.

* *
*

Mit grösserer Bestimmtheit als bei Beethoven können wir bei Wagner drei Schaffensperioden unterscheiden: während der ersten, mit dem Rienzi abschliessenden, strebt er den bedeutendsten Operncomponisten seiner Zeit gleich zu kommen und erreicht sie; die zweite, den Holländer, Tannhäuser und Lohengrin umfassende, führt ihn auf neue Bahnen, Stoff und Form der Dichtung werden für die musikalische Gestaltung entscheidend, die Ebbe und Fluth der Melodie wird durch die Handlung regulirt (um einen treffenden Ausdruck Dannreuther's anzuwenden), der freie Gebrauch der Chromatik und Enharmonik giebt der Harmonie eine bis dahin unbekannt gewesene Mannichfaltigkeit.

In der dritten Periode endlich verfolgt Wagner sein künstlerisches Princip, nachdem sich dasselbe im Feuer der theoretischen Untersuchung geläutert hatte, bis zu den letzten Consequenzen. Der musikalische Stil ist, ungeachtet mancher melodischen und harmonischen Wagnisse, die nur durch die gleichzeitigen Vorgänge auf der Bühne ihre Rechtfertigung finden, im Wesentlichen derselbe wie der der zweiten Periode. Wagner selbst charakterisirt ihn in den Worten, mit denen er seinem französischen Freunde (VII. 159) über die Entstehung des Tristan berichtet: „An dieses Werk erlaube ich die strengsten aus meinen theoretischen Behauptungen fliessenden Anforderungen zu stellen, nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, dass ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Glauben Sie mir, es giebt kein grösseres Wohlgefühl, als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produciren, die ich bei der Ausführung meines Tristan empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, dass eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten contrapunktischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Uebung sich aneignet: Selbständigkeit, Sicherheit!“

Deutlicher noch als in der Musik zeigt sich in der Dichtung der Unterschied zwischen Wagner's zweiter und dritter Schaffensperiode. Mit Durchdringung der theoretischen Probleme seiner Kunst hatte sich seine philosophische Weltanschauung erweitert und vertieft; aus dem Schüler L. Feuerbach's war ein Bekenner des Pessimismus geworden, aber jenes vom modernen Weltschmerz freigebliebenen, gereinigten Pessimismus, den wir bereits beim Componisten der „Faust-Ouvertüre“ keimen sahen, entsprechend dem Grundgedanken der Aeschyleischen Tragödie „wer handelt, muss leiden“ so wie der tiefen Erkenntniss, dass ohne Schuld keine That, dass schuldig werden das unmeidbare Geschick des Lebens, ja das Leben selbst ist.[1]) Hierin trifft er mit der Philosophie Arthur Schopenhauer's

[1]) J. G. Droysen „Aischylos“ S. 526. „Dichten und Denken“ heisst es dort weiter bezüglich der Blüthezeit der griechischen Tragödie „unter den Thätig-

zusammen, dessen Werke er aber erst nach Vollendung des Tristan und des Nibelungenringes kennen lernte, nachdem ihn Herwegh auf die Verwandtschaft der hier ausgesprochenen Gedanken mit denen des Philosophen aufmerksam gemacht hatte. Schopenhauer bezeichnet in seinem 1879 erschienenen, Jahrzehnte lang fast unbeachtet gebliebenen Hauptwerke „Die Welt als Wille und Vorstellung" die uns umgebende Welt als eine von uns gebildete Erscheinung (Vorstellung), der er als das Wirkliche den Willen gegenüberstellt, welchen Begriff er jedoch in einem weit über den Sprachgebrauch hinausgehenden Sinne annimmt, indem er darunter nicht nur das bewusste Begehren, sondern auch den unbewussten Trieb, bis herab zu den in der organischen Natur sich bekundenden Kräften versteht. Der Wille im Sinne Schopenhauer's ist das Wesen der Welt und der Kern aller Erscheinung, das Bleibende im fortwährenden Wechsel des Entstehens und Vergehens der Aussendinge, demnach gleichbedeutend mit den „Ideen" der Platonischen, dem „Ding an sich" der Kantischen Philosophie. Während aber die Ideen nach Plato's Auffassung nur im Begriff gedacht werden können, und Kant das „Ding an sich" für unerkennbar erklärt, ist uns nach Schopenhauer die Möglichkeit gegeben, das Wesen der Dinge zu erfassen, indem sich die Erkenntniss von ihrer ursprünglichen Dienstbarkeit unter unsern individuellen Willen losreisst und die Dinge nicht mehr in ihren Beziehungen zu ihm betrachtet, wodurch dann das erkennende Subject aufhört ein blos individuelles zu sein und in fester Contemplation des dargebotenen Objectes (ausser seinem Zusammenhang mit irgend anderen) ruht und darin aufgeht.[1])

keiten des Geistes die polarisch entgegengesetzten, begegnen sich in ihren höchsten Schöpfungen; die Dichtung wird zu einer Welt von Gedanken und der Gedanke dichtet eine Welt, der nur das schöne Spiel des Zufalls fehlt."

[1]) „Wenn man" sagt Schopenhauer in seinem obengenannten Werke (I. 210) „durch die Kraft des Geistes gehoben, die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren lässt, aufhört, nur ihren Relationen zu einander, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist, am Leitfaden der Gestaltungen des Satzes vom Grunde, nachzugehen, also nicht mehr das Wo, das Wann, das Warum und das Wozu an den Dingen betrachtet, sondern einzig und allein das Was; auch nicht das abstracte Denken, die Begriffe der Vernunft, das Bewusstsein einnehmen lässt; sondern, statt alles diesen, die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingiebt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewusstsein ausfüllen lässt durch die ruhige Contemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Fels, ein Gebäude oder was auch immer; indem man, nach einer sinnvollen deutschen

Diese Erkenntnissart nun ist der Ursprung der Kunst, welche die durch reine Contemplation aufgefassten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt wiederholt. Im Kunstwerk erkennen wir das Urbild, von welchem die in die Erscheinung tretenden Einzeldinge nur Abbilder sind. Die Kunst allein ist fähig, uns zeitweilig von der Qual des Lebens zu befreien, welches nach Schopenhauer ein stetes Leiden ist.[1]) Das Leben ist nie schön (sagt er a. a. O. II. 428),

Redensart, sich gänzlich in diesen Gegenstand verliert, d. h. eben sein Individuum, seinen Willen, vergisst und nur noch als reines Subject, als klarer Spiegel des Objects bestehend bleibt; so dass es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern beide Eines geworden sind, indem das ganze Bewusstsein von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist; wenn also solchermaassen das Object aus aller Relation zu etwas ausser ihm, das Subject aus aller Relation zum Willen getreten ist: dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches; sondern es ist die Idee, die ewige Form."

[1]) In seiner Ethik bezeichnet Schopenhauer als höchste Aufgabe des Menschen die Aufhebung, nicht des Lebens selbst, sondern des Willens zum Leben durch Askese, und hier berührt sich seine Lehre einerseits mit der Buddhistischen von der Aufhebung des Leidens durch den Austritt aus der bunten Welt des Lebens (Sansara) und den Eingang in die Bewusstlosigkeit (Nirwana), andererseits mit den asketischen Elementen im Christenthum. (Vgl. Dr. Friedrich Ueberweg „Grundriss der Geschichte der Philosophie" III. 265.) Dieselbe Lebensanschauung ist auch in Wagner's „Tristan" die vorherrschende; nicht nur Schopenhauer's Auffassung der Welt als eine von uns selbst gebildete Erscheinung, sondern auch die Sehnsucht nach einer Flucht aus dem täuschenden Lichte des Tages in die Dämmerung des Unbewusstseins kommt hier wiederholt zum Ausdruck; so z. B. in den Worten:

Bricht mein Blick sich wonn'-erblindet,
erbleicht die Welt mit ihrem Blenden:
die mir der Tag trügend erhellt,
zu täuschendem Wahn entgegengestellt,
selbst — dann bin ich die Welt.
— — — — — — — — — — — —
Das als Verräther dich mir wies
dem Licht des Tages wollt' ich entflieh'n
dorthin in die Nacht dich mit mir zieh'n,
wo der Täuschung Ende mein Herz mir verhiess
wo des Trug's geahnter Wahn zerrinne —

und wie ein Capitel aus Schopenhauer's „Die Welt als Wille und Vorstellung" muthet es uns an — um mit Friedr. Hausegger zu reden („Richard Wagner und Schopenhauer" S. 13) — bei den Strophen der Brünnhilde, am ursprünglichen, von Wagner aus künstlerischen Rücksichten uncomponirt gelassenen Schluss der Götterdämmerung:

sondern nur die Bilder des Lebens sind es, nämlich im verklärenden Spiegel der Kunst oder der Poesie. Das wesentliche Merkmal der Natur des Künstlers ist seine Fähigkeit, im Einzelnen stets das Allgemeine zu sehen, in den Einzeldingen die in ihnen sich aussprechenden Ideen zu erkennen. „Was man das Regewerden des Genius, die Stunde der Weihe, den Augenblick der Begeisterung nennt, ist nichts Anderes als das Freiwerden des Intellects, wenn dieser, seines Dienstes unter dem Willen zeitweilig enthoben, jetzt nicht in Unthätigkeit oder Abspannung versinkt, sondern, auf eine kurze Weile, ganz allein, aus freien Stücken, thätig ist. Dann ist er von der grössten Reinheit und wird zum klaren Spiegel der Welt; denn, von seinem Ursprung, dem Willen, völlig abgetrennt, ist er jetzt die in einem Bewusstsein concentrirte Welt als Vorstellung selbst. In solchen Augenblicken wird gleichsam die Seele unsterblicher Werke erzeugt.“ (a. a. O. II. 434.)

An diese Lehre knüpft Wagner in seiner Schrift „Beethoven“ an (erschienen 1870 zur Feier des hundertjährigen Geburtstages des Meisters), um zu musik-philosophischen Ergebnissen von höchster Wichtigkeit zu gelangen. Schopenhauer hatte bereits der Musik eine von der bildenden und dichtenden Kunst gänzlich verschiedene Natur zugesprochen und in ihr nicht nur ein Abbild der Idee der Welt, sondern diese Idee selbst zu erkennen geglaubt. Was die Erscheinungen der sichtbaren Welt ausser uns betrifft, so spricht ihr Charakter an sich am deutlichsten zu uns aus den Werken der bildenden Kunst „deren eigentliches Element es daher ist, den täuschenden Schein der durch das

Des ew'gen Werdens offne Thore
schliess' ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahnlos heiligstem Wahlland
der Welt-Wanderung Ziel, von Wiedergeburt erlöst
zieht nun die Wissende hin,
alles Ew'gen sel'ges Ende, wisst ihr, wie ich's gewann?
trauernder Liebe tiefstes Leiden schloss die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt —

wie auch Schopenhauer's sich objectivirender und zur Selbstverneinung gedrängter „Wille“ in Wotan's Sehnsucht nach dem Ende erkannt werden muss. Weiter hebt Hausegger hervor (a. a. O. S. 37), dass in der Auffassung der Liebe der Punkt liegt, wo der Philosoph und der Künstler auseinander gehen. Jenem gilt es als der wahre, wenngleich dem Theilnehmer unbewusste Zweck des ganzen Liebesromanes, dass dieses bestimmte Kind erzeugt werde; für Wagner dagegen ist die Liebe die Verleugnung des Ich „das unvergleichliche Glück des sich Eins im All Empfinden, welchem Raum und Zeit, und hiermit alle Aussenwelt schwindet — eine Nirwana anderer Natur, als die Schopenhauer's.“

Licht vor uns ausgebreiteten Welt, vermöge eines höchst besonnenen Spieles mit diesem Schein, zur Kundgebung der von ihm verhüllten Idee derselben zu verwenden. . . Aber immer bleibt hier das Wirksame eben nur der Schein der Dinge, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willenfreien ästhetischen Anschauung versenken. Das Bewusstsein, welches einzig im Schauen des Scheines uns das Erfassen der durch ihn sich kundgebenden Idee ermöglichte, dürfte endlich sich aber gedrungen fühlen, mit Faust auszurufen:

Welch' Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur!
Wo fass' ich Dich, unendliche Natur?

Diesem Rufe antwortet nun auf das Allersicherste die Musik. Hier spricht die äussere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz dasselbe mittheilt, was wir aus tiefstem Innern selbst ihr zurufen. Das Object des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subject des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jede Begriffsvermittelung was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freudenruf sagt, und antworten ihm sofort in dem entsprechenden Sinne Keine Täuschung, wie im Scheine des Lichtes, ist hier möglich, dass das Grundwesen der Welt ausser uns mit dem unsrigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schliesst.“ (IX. 88—90.)

Der Erweiterung des Gedankenkreises in den Werken aus Wagner's dritter Periode entspricht auch seine Behandlung der Sprache und der dichterischen Formen. Beide zeigen schon im Tristan ein durchaus verändertes Ansehen, denn noch entschiedener als in den früheren Dichtungen suchen sie der Musik entgegen zu kommen, freilich nicht der der Oper, sondern der vom Zwange der Mode und der Convenienz befreiten Tonsprache Beethoven's. Mit Hilfe der Musik kann die Sprache jener Ausführlichkeit entrathen, deren der Literatur-Dramatiker bedarf, um sich verständlich zu machen, kann sie sich, wie schon Rousseau verlangte (S. 17), darauf beschränken, Manches nur anzudeuten, und dem Zuhörer die Befriedigung gewähren, selbst in der Seele des Darstellers zu lesen. Findet damit die Knappheit und Concision des Satzbaues ihre Rechtfertigung, so ist auch das Zurückgreifen Wagner's in den Wortschatz der älteren (mittelhochdeutschen) Sprache durch die Nothwendigkeit motivirt, die Ausdrucksweise der Handelnden mit der sagenhaften Ferne, aus der sie uns entgegentreten, in Einklang zu bringen. Hier sei

noch einmal auf H. von Wolzogen's ebenso geistvolle wie gründliche Schrift „Die Sprache in R. Wagner's Dichtungen" verwiesen, welche alle gegen die späteren Dichtungen des Meisters erhobenen Vorwürfe der Willkür in der Behandlung der Sprache vollständig entkräftet und an zahlreichen Parallelen der älteren und neueren, namentlich Goethe'schen Lyrik nachweist, dass die vermeintlichen Neuerungen Wagner's die strengste historisch-philologische Kritik nicht zu scheuen brauchen. Weder sein Periodenbau, der vorwiegend aus einfachen Sätzen, und zwar meist in der schlichtesten Verbindung des Hauptsatzes mit einem Nebensatz besteht; noch die Wortbildung durch Componirung und Entcomponirung (die Vereinfachung durch Abwerfen der Praeposition, wie z. B. in den altdeutschen Zeitwörtern sehren und gehren, statt versehren und begehren), in welcher Hinsicht Wagner noch lange nicht so weit gegangen ist, wie Goethe; noch endlich die vielgetadelten und bespöttelten, dem Mittelhochdeutsch entnommenen Worte „freislich" (entsetzlich, aus einer vorlutherischen Bibel von 1470) „queck" (erfrischend, nur noch im Worte „Quecksilber" erhalten) „talpen" (sich tölpelhaft bewegen, althochdeutsch *telpan*) etc., wie auch die onomatopoetischen, d. h. den Naturlauten nachgeahmten und die ganz frei erfundenen Jauchzer-Bildungen, wie sie Wolzogen nennt, z. B. „Wagalaweia" als Ausdruck des Wohlgefühls der schwimmenden Rheintöchter, das sturmsausende, rosshetzende „Hojotoho" der Walküren, welch' letztere Bildungen sich bei den lyrischen Dichtern aller Zeiten und Völker, von Aeschylus an, im Ueberflusse finden.

Wie Wagner mit seinen der älteren Sprache entnommenen Satz- und Wortbildungen wiederspänstige Ohren fand, bei einem Geschlechte, welches über den Griechen und Römern die Vorzeit des eigenen Volkes fast ganz aus den Augen verloren hatte, so auch mit dem im Nibelungenring systematisch verwendeten, der älteren Edda und dem angelsächsischen Epos Beowulf entnommenen Stabreim (Alliteration), dem inmitten des Verses, hauptsächlich durch den Consonanten erzeugten und mit den Sprachwurzelsilben zusammenfallenden Gleichklang. Den Germanisten von Fach war diese Dichtungsform selbstverständlich etwas Altbekanntes, das grosse Publicum aber entsetzte sich nicht wenig über diese „Neuerung" und stimmte seinen kritischen Führern bei, die den Stabreim mit einem holprigen Knüppeldamm verglichen, welcher den Vers unbarmherzig aus dem Geleise bringe und für unsere Zeit ebenso ungeniessbar sei, wie die ungeschlachten Gestalten der germanischen und skandina-

vischen Vorzeit, denen er zum Gefühlsausdruck gedient.[1]) Diese Klagen mussten allerdings verstummen, sobald der Nibelungenring von der Bühne aus zu wirken begonnen hatte; denn jetzt empfand man, dass, wie der Dichtercomponist überhaupt anderer Mittel des sprachlichen Ausdruckes bedürfe, als der Wortdichter, so im Besonderen der stabgereimte Vers hier durchaus am

[1]) Dies Publicum hielt eben den Endreim für ein unerlässliches Attribut der modernen Poesie, wie einst Prevot, welcher behauptete „Nos vers affranchis de la rime ne paraissent différer en rien de la prose" oder Buttler, der den Vers ohne Endreim mit einem steuerlosen Schiff vergleicht (. . . . „for Rhyme the rudder is of verses, with which, like ships, they steer their courses." Unter diesen Umständen konnte man freilich keine Empfindung haben für den kraftvollen Wohlklang des Wagner'schen Stabreimes, wenn z. B. im Rheingold der lüsterne Alberich die schwimmende Rheintochter mit den Worten lockt:

Die schlanken Arme
schlinge um mich,
dass ich den Nacken
dir neckend betaste,
mit schmeichelnder Brunst
an die schwellende Brust mich dir schmiege.

Bekanntlich galt der Endreim den Alten als ein Missklang, und seine Ausbildung in der nachchristlichen Zeit hatte keinen andern Zweck, als dem Ohr einen musikalischen Ersatz zu bieten, nachdem die Dichtkunst angefangen hatte, unabhängig von der Tonkunst zu existiren. Wie man den Wohlklang des Endreimes damals su schätzen gewusst hat, deutet Goethe im zweiten Theil des Faust mit den Worten der Helena bei ihrer ersten Berührung mit der Dichtkunst des Mittelalters an:

Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich:
ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

Wagner seinerseits verfährt, als principieller Gegner der musiklosen Dichtkunst, völlig consequent, wenn er dem Endreim den Krieg erklärt, und die Dichter ermahnt, sich mittelst des Stabreimes an das unmittelbar empfangende Gehör zu wenden „an diese allumfassend und allverbindende Wundermacht des sinnlichen Organes", schliesslich aber ihnen zuruft: „Drum kommt ihm herzhaft entgegen. Aug' in Aug'; bietet ihm Euer Angesicht, das Angesicht des Wortes, — nicht aber das welke Hintertheil, das Ihr schlaff und matt im Endreime eurer prosaischen Rede nachschleppt und dem Gehöre zur Abfertigung hinhaltet." Ein Glück, dass dieser Keulenschlag doch nicht stark genug war, um den Endreim für immer aus der Welt zu schaffen, und dass die ultra-revolutionäre Stimmung, welche Wagner dazu veranlasste, bald einer ruhigeren Platz machte; andernfalls würden wir keine „Meistersinger", auch keinen „Tristan" und keinen „Parsifal" haben, denn in ersterem Werke ist diese Art des Reimes ausschliesslich, in den beiden anderen häufig verwendet.

Platze sei, und dass die ihm schon an sich eigene Urkraft im Verein mit der „unendlichen Melodie“, welche in seinen Betonungen ihren rhythmischen Halt fand, zur höchsten Wirkung gelange.

Eine Sonderstellung unter den Werken aus Wagner's letzter Periode nimmt der Parsifal ein. Wie einst der greise Heinrich Schütz in seinem Schwanengesange, den „vier Passionen“ (I. 127), die bis dahin von ihm verfolgte Bahn des Fortschritts verliess und zu den älteren Formen der Kirchenmusik zurückkehrte, so wendet sich auch Wagner schliesslich von der im Tristan und im Nibelungenring eingeschlagenen Richtung ab, um sich in eine vom Sturm und Drang seiner reformatorischen Thätigkeit gereinigte Sphäre zu erheben. Der Stil ist hier zwar insofern ein neuer, als er, wie bei jedem Wagner'schen Werke, sich aus dem Stoffe herausgestaltet, doch stellt er weder dem Darsteller noch dem Hörer Aufgaben, welche sie nicht schon in den früheren Arbeiten des Meisters gelöst hätten. Die dichterische Phantasie fliesst, wenn nicht weniger reich, so doch ruhiger, wie in den vorangegangenen Dramen; auch ist der Endreim wieder vorherrschend. Der Chor, der im Tristan gar nicht, in der Trilogie nur einmal (in der Götterdämmerung) zu Worte gekommen war, bildet, der Handlung entsprechend, in der Partitur des Parsifal einen wichtigen Factor. Das absolut Neue im Parsifal ist, wie R. Pohl[1]) hervorhebt „die hohe religiöse Weihe, der reine christliche Geist, der aus ihm spricht. Wir sehen hier die vollkommenste Symbolisirung des ewigen Kampfes der Menschheit zwischen dem Guten und Bösen, zwischen der höchsten Reinheit und der grössten Verworfenheit, des Kampfes der sinnlichen Natur, des herzlosen Egoismus gegen die Erhabenheit christlicher Weltentsagung und Menschenliebe. Die Erlösung der Welt ist die des idealen Menschen aus den Fesseln der Niedrigkeit, der Sünde; aber nur der Kampf führt zum Siege, nur in der Versuchung stählt sich die Kraft, erprobt sich die Reinheit; die Erlösung, auf die wir Alle hoffen, kommt nur durch den Glauben an die göttliche Liebe, die für uns in den Tod gegangen ist. Die höchsten Probleme der christlichen Heilslehre werden uns somit in diesem Bühnenweihfestspiele vor Augen geführt; das höchste Ziel der Kunst, die Befreiung des Geistes vom Irdischen, ist hier nicht allein erstrebt, sondern erreicht.“

Sehen wir den einstigen Anhänger L. Feuerbach's, den

[1]) Richard Pohl, a. a. O. S. 326.

Verkünder der germanischen Götter- und Heldensage in seinem Alter ein so fern liegendes Gebiet betreten, sich in die Mysterien des christlichen Glaubens versenken, so könnten wir, entgegen seiner eigenen Versicherung (S. 488) annehmen, dass er sich beim Parsifal mehr durch Reflexion, als durch seinen künstlerischen Schaffenstrieb habe leiten lassen. Bei einer so reichen und beständig sich entwickelnden Künstlernatur wie die Wagner's jedoch konnte sich diese Wandlung ebenso folgerichtig vollziehen, wie die vom Revolutionär zum aufrichtigen Bekenner des monarchischen Principes. Und wer nach dem Anhören und Anschauen des Parsifal noch zweifelhaft ist, ob er denselben als eine blosse Verstandesarbeit, oder als ein in tiefster Seele Empfundenes anzusehen hat, der möge sich an Wagner's eigene Worte halten: wie H. von Wolzogen berichtet, äusserte sich nämlich der Meister am Tage nach der Vollendung der Composition des Parsifal im Gespräch über ein neues Buch von der materialistisch-atheistischen Richtung folgendermaassen: „Man sollte doch froh sein, von Kindheit an mit den religiösen Traditionen verwachsen zu sein; sie sind durch gar nichts von aussen zu ersetzen. Sie enthüllen nur immer mehr und immer beglückender ihren tiefen Sinn. Zu wissen, dass ein Erlöser einst dagewesen ist, bleibt das höchste Gut eines Menschen. Dies Alles mit einem Mal wegwerfen zu wollen, zeugt von grosser Unfreiheit, von einer Sklaverei des Geistes durch unsinnige demagogische Einflüsse; ja, und es ist schliesslich nichts wie Renommage!"

Hiermit sind wir bei dem Menschen Wagner angelangt, der bei vielen mit ihm in persönliche Berührung Gekommenen nicht die Sympathie erweckt hat, die sie dem Künstler entgegenbrachten; behalten wir indessen den allen seinen Entwickelungsphasen gemeinsamen Charakterzug als leuchtenden, festen Punkt im Auge: die unwandelbare Treue, die absolute Furchtlosigkeit im Kampfe um die idealsten Güter, der Eifer, dieselben den Zeitgenossen mitzutheilen, so müssen vor dieser Fülle des Lichtes die Schattenseiten seiner menschlichen Natur verschwinden. Wo es galt, seinem hohen künstlerischen Ziele näher zu rücken, da setzte er sich ohne Weiteres über jene Rücksichten hinweg, welche im gewöhnlichen Leben als bindend gelten. Wie Gluck seinen Mitarbeiter Calzabigi unbedenklich fallen liess, als er glaubte, mit Hilfe eines andern Dichters seine Reformpläne besser ausführen zu können, so zögerte auch Wagner in ähnlichen Fällen nicht, einen ergebenen und opferwilligen Gehilfen durch eine ihm geeigneter scheinende Kraft zu ersetzen,

wo man ihn dann häufig der Herzlosigkeit beschuldigte.[1]) Auch in Geldangelegenheiten war er nichts weniger als skrupulös, sobald es sich um Förderung seiner künstlerischen Zwecke handelte; wie er selbst freudig eher Hungers gestorben, als seinem künstlerischen Gewissen untreu geworden wäre, so verlangte er auch von den Freunden seiner Kunst jegliches Opfer als einen ihr schuldigen Tribut. Und wenn er sich dann auch gewisse persönliche Liebhabereien auf Kosten seiner Freunde gestattete, wer würde dies dem Manne verargen, der mit Recht von sich sagen konnte: „So weit ich blicke, glaube ich, dass noch kein Künstler um seiner Kunst willen Schmerzen empfunden hat, wie ich — weil ich die Grille habe, die Kunst mir nicht mehr ohne den Menschen zu denken.“[2]) Aus seiner Freude an einem gewissen Luxus machte er kein Hehl, auch nicht denen gegenüber, die ihm, manchmal mit Opfern am eigenen Behagen, kurz zuvor aus der Noth geholfen hatten — mit einem Worte, in Geldsachen verfuhr er mit jener kindlichen Naivetät, welche, wie schon bezüglich Beethoven's bemerkt wurde (S. 262), nicht selten als Begleiterin des Genies erscheint, und das Urtheil des Fürsten Gallitzin über diesen trifft in mehr als einem Falle auch bei Wagner zu.

Die kleine Zahl derer, die schon früh Wagner's Glauben an seine künstlerische Mission theilten, liessen sich durch die erwähnten Eigenschaften nicht in ihrer Verehrung beirren, zumal sie Gelegenheit genug hatten, auch die liebenswürdigen Seiten seines Charakters kennen zu lernen, zu erfahren, dass sein Herz nicht nur für die Menschheit schlug, sondern auch an den Leiden und Freuden des Einzelnen unter seinen Mitmenschen warmen Antheil nahm. Den S. 493 angeführten Worten, seinen Vorsatz betreffend, der Gattin das Leben zu erleichtern und zu erhellen, liessen sich noch viele ebenso innig empfundene aus seinen Briefen zur Seite stellen, und auch im Verkehr mit Fernerstehenden war er stets bemüht, durch verdoppelte Freundlichkeit die Wunden zu heilen, die er in gereiztem Zustande geschlagen.

[1]) Was Rodenberg über Friedrich's d. Gr. Verhältniss zu seinem Baumeister Knobelsdorf sagt, kann auch hier seine Anwendung finden: „Mit diesen überwältigend Grossen ist auf die Dauer kein Verhältniss möglich; in ihrer einsamen Höhe verlieren sie die Schätzung der Persönlichkeiten, ihr Wille duldet keinen andern, ihre Grösse drückt Alle nieder, und wer das Gefühl seiner Freiheit und Würde nicht völlig hinzugeben vermag, fällt in Ungnade. Superioren Naturen dieser Art genügt es nicht, auf dem ihnen zugewiesenen Gebiet die Ersten, ja die Einzigen zu sein: sie wollen Alles wissen, auf allen Gebieten, und Wehe dem, der Widerspruch erhebt.“

[2]) An Julie Ritter. Zürich, 10. März 1851.

Dass dieser Zustand, in Folge des unausgesetzten, heftigen und meist sinnlosen Widerstandes der Aussenwelt gegen seine künstlerischen Pläne, für ihn ein fast permanenter war, wie hätte es anders sein können bei einem Künstler, dessen vielseitige Geistesthätigkeit schon allein die äusserste Anspannung des Nervensystems bedingte? Von der Erbitterung, mit welcher die Kritik sein Reformwerk, selbst noch nach den Festspielen von 1876 bekämpfte, kann sich der Leser einen Begriff machen, wenn er W. Tappert's „Ein Wagner-Lexicon" zur Hand nimmt „Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhnende, gehässige und verläumderische Ausdrücke, welche gegen den Meister Richard Wagner, seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht worden sind."[1] — ja, in einer 1873 in Berlin erschienenen „Psychiatrischen Studie" von Dr. Th. Puschmann wurde von einem Fachmanne (?) zu beweisen versucht, dass der Meister für das Irrenhaus reif sei! Namentlich musste es Wagner irritiren, als man ihn nach dem Erscheinen von „Oper und Drama" beharrlich verdächtigte, er verachte die Classiker, er, der seine Verehrung für Beethoven und Mozart, für Gluck und Bach in eben jenem Buche so oft und in so warmen Worten ausgesprochen hat; der nach einem anstrengenden Arbeitstage keine liebere Erholung kannte, als sich Beethoven's Sonaten und Streichquartette, Bach's „Wohltemperirtes Clavier" und andere Meisterwerke der Kammermusik vortragen zu lassen, wobei er nicht müde wurde, seine Umgebung auf die Schönheiten und Feinheiten derselben aufmerksam zu machen.[2]

Unter allen Classikern aber fühlte sich Wagner keinem näher verwandt als Gluck, mit dem er sich auf dem eigentlichen Felde seiner Thätigkeit, der Reform des Musikdrama, begegnete. Gluck diente ihm (wie auch Mozart) „auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik als einsamer Leitstern zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird." (III. 144.) Und wie beide Meister ein gemeinsames Kunstziel verfolgten, so zeigen

[1]) Zur Gemüths-Ergötzung in müssigen Stunden gesammelt von W. Tappert (1877).

[2]) Wer sich von der Grundlosigkeit und Frivolität jener Vorwürfe überzeugen will, der lese die kleine 1878 erschienene Schrift „Die Musik und ihre Classiker in Aussprüchen Richard Wagner's" in welcher einige der Urtheile des Meisters über seine grossen Vorgänger zusammengestellt sind.

sie auch die gleichen Charakter-Eigenschaften: die Kampfesfreudigkeit, jene an Fanatismus grenzende Energie, ohne welche ein Reformwerk selten oder niemals gelingt, das felsenfeste Selbstvertrauen, endlich der gebieterische Drang, die praktischen Kunstleistungen auch theoretisch zu rechtfertigen, sie sind für Gluck wie für Wagner bezeichnend. Wenn die reformatorische Thätigkeit Gluck's auf ein verhältnissmässig kleines Gebiet beschränkt blieb, so war dies durch die Zeitverhältnisse bedingt. „Damit ein Ereigniss Grösse habe, muss“ wie Nietzsche sehr richtig bemerkt „zweierlei zusammenkommen: der grosse Sinn Derer, die es vollbringen und der grosse Sinn Derer, die es erleben. Auf dieses Sich-Entsprechen von That und Empfänglichkeit rechnet und zielt man immer, wenn man handelt, im Kleinsten wie im Grössten; und der, welcher geben will, muss zusehen, dass er die Nehmer findet, die dem Sinne seiner Gabe genug thun.“ — Diesen grossen Sinn nun, die Nehmer für seine Gaben, konnte Gluck in seinem Vaterlande, beim damaligen Zustande desselben nicht finden, weshalb er sich genöthigt sah, im Ausland eine Heimathstätte für seine Kunst zu suchen und von der Hilfe jener mächtigen Bundesgenossen abzusehen, auf welche sich Wagner in seinem Kampfe stützen durfte: das nationale Empfinden und die Muttersprache. Wir wissen, dass Wagner im Anfang seiner Laufbahn über den Werth dieser Bundesgenossenschaft noch in Zweifel war, dass jedoch die Liebe und das Vertrauen zu seinem Volke bald die Oberhand gewannen, um von nun an die mächtigste Triebfeder seines Handelns zu bleiben. Und sein Glaube hat ihn nicht getäuscht, denn an ihm haben sich die Worte bestätigt, mit denen einst der selige Geist Cacciaguida's den Sänger der göttlichen Komödie zum Ausharren ermahnte:

. . . . Wenn auch deine Stimme lästig sein wird,
Beim ersten Kosten wird sie Lebensnahrung,
Wenn sie verdauet ist, zurück dann lassen.
Dem Sturme gleich wird dies dein Rufen wirken,
Der stets zumeist die höchsten Gipfel schüttelt,
Und Solches wird nicht wenig Ruhm dir bringen.

* *

*

Die dankbare Erinnerung an die grossen Todten, deren Wirken uns bis hierher beschäftigt hat,[1] legt uns die Frage nahe, ob das heutige Geschlecht sich ihrer Sorgen und Mühen um die Nachwelt würdig zeigt, und wenn nicht, was ihm zu thun obliegt, um das von Jenen überkommene Erbe in einer für den Fortschritt der Kunst erspriesslichen Weise zu verwalten. Die Antwort auf diese Frage möge darin bestehen, dass wir unsere musikgeschichtliche Wanderung mit einem Ueberblick über die Musikzustände der Gegenwart beschliessen, woraus sich dann ergeben wird, welche von den ihr gestellten Aufgaben bereits gelöst sind und welche noch der Lösung harren.

Unserem Vaterlande wird seit den Zeiten Haydn's, Mozart's und Beethoven's von den übrigen Völkern Europas willig die musikalische Hegemonie zugestanden, und dieser Ehre zeigt es sich nicht unwürdig, seitdem wir, neben unseren noch immer hervorragenden Leistungen auf dem Gebiete der Instrumental-Composition, in Richard Wagner auch einen Bühnencomponisten aufzuweisen haben, um den uns das Ausland beneidet. Die Stellung zu behaupten, welche wir mit seiner Hilfe in der musikalischen Welt errungen haben, wird uns freilich nur mit grösster Anstrengung möglich sein. Die Aufgabe, ihm nachzueifern, ist eine so gewaltige, dass die Befürchtung nicht grundlos ist, es könne die deutsche Componistenwelt noch einmal, wie zu Mendelssohn's Zeit, der Bühne muthlos den Rücken wenden und ihre alleinige Hoffnung auf den Concertsaal setzen. Einstweilen jedoch sehen wir eine Anzahl jüngerer Kräfte unverzagt dem Ziele nachstreben, zu welchem Wagner den Weg gewiesen, so mit relativ gutem Gelingen Felix Draeseke, dessen Oper „Gudrun" von ebenso ernstem Wollen und praktischer Tüchtigkeit zeugt, wie seine Werke für die Kirche — darunter ein Requiem — und für die Kammer. Im Allgemeinen sind die nach Wagner's Bühnen-Lorbeern strebenden Componisten, was die Wahl des Stoffes und die Verwendung der Mittel betrifft, vor einem zu engen Anschluss an ihr Vorbild zu warnen. Wagner selbst gab einer französischen Componistin, die ihm eine in seinem Stil gehaltene Arbeit vorlegte, den Rath: „Moins d'enthousiasme pour moi, Mademoiselle! Ne soyez d'aucune école, surtout pas de la mienne"; und gewiss hatte er nicht Unrecht, wenn er einmal im Freundeskreise äusserte:

[1]) Zu ihnen hat sich, während des Druckes dieser Schrift, noch Franz Liszt gesellt, der am 31. Juli 1886 in Bayreuth, wohin er der Festspiele wegen gekommen war, seinem Freunde Wagner in's Grab gefolgt ist.

„Ihr jüngeren Componisten wollt alle in's hohe Pathos; diese Richtung aber wird man in den nächsten Jahrzehnten nicht verfolgen können, ohne in meinen Ton zu gerathen. Macht euch an Stoffe leichterer Gattung, wie etwa Raymund's Zauberstücke, heiter mit ernstem Hintergrunde.“

In der That ist die komische Oper ein Feld, welches den dramatischen Componisten Deutschlands noch weiten Spielraum und Aussicht auf Erfolg bietet. Der früh verstorbene Hermann Götz (1840—76) hat in seiner „Bezähmten Widerspenstigen“ ein Werk dieser Gattung hinterlassen, das seinen Nachfolgern als Muster dienen kann; auch Richard Wüerst (1824—81) ist hier mit Ehren zu erwähnen, wiewohl seine Opern grösstentheils nicht über Berlin hinaus gelangt sind; ferner Peter Cornelius (1824—74), der in erster Reihe als Dichter und Componist inniger, gemüthvoller Lieder genannt werden muss, in seiner Oper „Der Barbier von Bagdad“ aber auch ein ausgesprochenes Talent für feine Komik verräth, und Alexander Ritter, dessen zwar nicht eigentlich komische, aber in kleinem Rahmen gehaltene Oper „Der faule Hans“ unter Werken ähnlichen Charakters hervorragt. Für den weiteren Fortschritt der Oper ist zu wünschen, dass Wagner's Beispiel, in einem Punkte wenigstens, unbedingt befolgt werde, dass nämlich Dichter und Componist in einer Person vereinigt seien, wie dies übrigens bei den Letztgenannten und auch bei Draeseke der Fall ist. Mit der wissenschaftlichen Bildung, welche sich heutzutage jeder höher strebende Musiker aneignen kann, sind ihm die Mittel gegeben, sich sowohl die nöthige Herrschaft über seine Muttersprache und die zur Wahl von Stoffen nöthige Literaturkenntniss zu erwerben, wie auch die Technik der Dichtkunst mühelos zu erlernen. Fehlt ihm trotz alledem Muth und Kraft, seine Texte selber zu verfassen, so wird er besser thun, auf die Bühne zu verzichten, und sein Compositionstalent zu Gunsten anderer Musikgattungen zu verwerthen.

Dass die für die Vocalmusik zu wünschende Einheit zwischen Wort und Ton ausnahmsweise auch bei einer Theilung der Dichter- und Componistenarbeit erreicht werden kann, haben, ausser einigen älteren Meistern, neuerdings zwei Engländer bewiesen, W. S. Gilbert und Arthur Sullivan, deren Operetten auch im Uebrigen denjenigen deutschen Componisten zur Richtschnur dienen können, welche die vorhin signalisirte Klippe des „hohen Pathos“ vermeiden möchten. Hier hat der Dichter (Gilbert) die eigentliche Aufgabe der Komödie, die menschlichen Schwächen, namentlich einer bestimmten Zeit und Nation, satirisch

zu beleuchten, mit ungemeinem Geschick gelöst und dafür auch eine dichterische Form gefunden, die sich der Musik unmittelbar nähert, sie gewissermaassen schon in sich schliesst; mit gleichem Geschick aber hat Sullivan zu den ihm vom Dichter dargebotenen Rhythmen die passenden Töne erfunden und übrigens alle Ausdrucksmittel seiner Kunst zur feineren Ausarbeitung der Charaktere und zur Milderung der häufig derbkomischen Situationen verwendet. Dass die Tanzrhythmen in seiner Musik überwiegen, ist nicht zu tadeln, denn der für das Drama geeignete, dem Sprach-Rhythmus sich anschliessende Gesang würde zu dem heiteren, volksthümlichen Charakter der Komödie nicht stimmen. Auch sind, wie schon gesagt, diese Rhythmen bereits in der Dichtung vorhanden, und dadurch unterscheidet sich die englische Operette vortheilhaft von der deutschen eines Johann Strauss (Sohn), eines Franz von Suppé, eines Carl Millöcker, deren Dichtungen zum grössten Theil weder an sich noch musikalisch werthvoll sind, und meist nur als willkürliche Unterlagen zu rein instrumental erfundenen Tanzmelodien dienen.[1]) Den letzteren soll übrigens als solchen mit diesem Urtheil nicht zu nahe getreten werden, am wenigsten denen von Johann Strauss, der sich, namentlich als Walzercomponist, seines berühmten Vaters würdig gezeigt hat.

Bessere Erfolge als auf dem der dramatischen — wenn wir von Wagner absehen — hat Deutschland auf anderen Gebieten der Vocalmusik aufzuweisen. Die lange vernachlässigte Literatur des a-capella-Gesanges hat eine wichtige Bereicherung durch Eduard Grell (1800—86) erfahren, in dessen sechzehnstimmiger Messe die polyphone Kunst und der Geist der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts walten. Ein gleich hohes Ziel verfolgten, wenn auch nicht ohne Hilfe der Instrumentalmusik, Friedrich Kiel (1821—85), der in seinen beiden *Requiem* sowie in seinem Oratorium „Christus" Meisterwerke dieser Gattungen hinterlassen hat, und Albert Becker, dessen B-Moll-Messe und Reformations-Cantate sich durch kunstvolle Arbeit und Reichthum des Gedankeninhalts jenen Werken ebenbürtig anreihen. Mit Berlin, dem Entstehungsort der genannten Compositionen, wetteifert in der Pflege geistlicher Musik Leipzig, wo der 1854 von Carl Riedel begründete, nach ihm benannte Chorverein mit

[1]) Dies gilt auch für Friedrich von Flotow (1812—83), dessen Musik zur „Martha" sich trotz (oder wegen?) ihrer Seichtigkeit Jahrzehnte lang einer europäischen Beliebtheit erfreute.

bestem Gelingen den Zweck verfolgt, ihr in allen Kreisen der Bevölkerung Eingang zu verschaffen, und der Thomanerchor unter seinem gegenwärtigen Cantor Wilhelm Rust einen bedeutenden Aufschwung genommen hat.

Hinter dem Norden Deutschlands steht der Süden nicht zurück; seine vocale Wirksamkeit ist sogar eine noch umfangreichere, weil sie in erster Reihe auf Verbesserung des katholischen Cultusgesanges gerichtet ist, mithin unmittelbar in's Leben eingreift. Der Mittelpunkt dieser Bestrebungen ist Regensburg, wo Carl Proske (1794—1861) als Domcapellmeister wirkte, und von 1853 an sein grosses, die Compositionen Palestrina's und seiner Schule umfassendes Sammelwerk „Musica divina“ veröffentlichte, welches zunächst dem von ihm in's Leben gerufenen Domchor, dann aber auch weiteren Sängerkreisen unerschöpfliche Anregung zum Studium bot. Mit Proske vereinte sich zur Erreichung des gleichen Ziels der Chorregent und Organist der dortigen Stiftskirche, Joh. Georg Mettenleiter (1812—58), Componist zahlreicher kirchlicher Gesangswerke und Verfasser eines Handbuches des Choralgesanges nach römischem Ritus. Noch höhere Bedeutung gewann Regensburg als Pflegestätte der katholischen Kirchenmusik, nachdem 1871 Franz Xaver Haberl als Domcapellmeister angestellt war, und eine Schule errichtet hatte, hauptsächlich zu dem Zwecke, den einstimmigen Gregorianischen Gesang, dessen Traditionen seit Ausbildung der dramatischen Musik fast verloren gegangen waren, in seiner ursprünglichen Reinheit und Schönheit wiederherzustellen. Durch die umsichtige Leitung dieser Schule, sowie durch Fortsetzung der Proske'schen Sammlung und Herausgabe eines bereits im zehnten Jahrgange stehenden Cäcilienkalenders hat Haberl weit über Regensburg hinaus anregend gewirkt. Andere Centren des Katholicismus, wie Mainz und Cöln, gingen in derselben Richtung vorwärts, und noch lebhafter wurde die Bewegung seit Begründung des „Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins zur Hebung des katholischen Kirchengesanges“ und Herausgabe der Musikzeitungen „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik“ und „Musica sacra“ durch den Landshuter Geistlichen Franz Witt. Selbst in den abgelegensten Orten regen sich die Kräfte zur Lösung idealer Aufgaben; nicht wenige Klöster Süddeutschlands, namentlich die Benedictinerklöster Beuron bei Donaueschingen und Metten im bayrischen Walde lassen sich die Förderung der Musik nach praktischer und theoretischer Seite eifrig angelegen sein, und sogar in dem kleinen Alpendorfe Gurtis im Vorarl-

berg kann man beim Gottesdienst Leistungen im polyphonen Gesange hören, die einer grossen Stadt Ehre machen würden, Dank den Bemühungen des dortigen Pfarrers Franz Joseph Battlogg, dessen künstlerische Thätigkeit sich übrigens durch die von ihm redigirte Musikzeitung „Der Kirchenchor“ noch bedeutend erweitert.

Gross ist die Zahl der Männer, die sich die Pflege des deutschen weltlichen Chorgesanges zur Aufgabe gemacht haben. Unter ihnen sind mit Auszeichnung zu nennen Johann Georg Nägeli (1792—1836), dessen in mehreren Werken dargestellte Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen in weiten Kreisen fruchtbringend geworden ist; Friedrich Silcher (1786 bis 1860), der sich durch seine Sammlungen deutscher Volkslieder um Hebung des Volksgesangs hochverdient gemacht hat; Ludwig Erk (1807—83), dessen zahlreiche, vielfach aufgelegte Schul-Liederbücher seinem Namen eine grosse Popularität verschafft haben; endlich Carl Friedr. Zöllner (1800—60) und Julius Otto (1804—77), denen die Ehre gebührt, unter den Förderern des deutschen Männergesanges obenan zu stehen.

Bei so allgemeiner Sangeslust konnte es nicht ausbleiben, dass das componirende Deutschland bis in die neueste Zeit auch dem einstimmigen Liede einen guten Theil seiner Kraft zuwandte. Waren Schubert, Mendelssohn, Schumann dem Kunstbedürfniss Tausender entgegengekommen, so erfreuten sich gleichzeitig Zehntausende an den leichteren Weisen eines Heinrich Proch (1809—78), Friedrich Kücken (1810—82), Franz Abt (1819—85) und Ferdinand Gumbert. Die nicht tief aber natürlich empfundenen, auch durch ihre Sangbarkeit beliebt gewordenen Lieder der Letztgenannten vermochten dem wesentlich durch Wagner und Liszt veredelten Kunstgeschmack allerdings nicht mehr zu genügen, und eben dieser Geschmacksveränderung verdanken es die Lieder des S. 347 genannten Robert Franz, nach ihrem vollen Werthe erkannt zu sein. Dieser gegenwärtig an der Spitze aller Liedercomponisten stehende Meister erhielt seine Ausbildung durch Friedrich Schneider, den in der vor-Mendelssohn'schen Zeit gefeierten Componisten des Oratoriums „Das Weltgericht“, der zu eben jener Zeit als Capellmeister in Dessau wirkte (von 1821—53) und eine grosse Zahl von Schülern um sich versammelte. Unter diesen war Franz keineswegs der gelehrigste, da sich bei ihm schon damals eine ausgeprägte Individualität zeigte, namentlich eine Hinneigung zu der seinem Lehrer unverständlichen Romantik Mendelssohn's und Schumann's,

wie auch andererseits Seb. Bach's, aus dessen Werken Franz, nachdem er Dessau verlassen, längere Zeit fast ausschliesslich seine geistige Nahrung zog. Dies Studium wurde für sein weiteres Schaffen entscheidend: ihm verdankt die musikalische Welt jene Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Vocalwerke, deren Werth bereits an anderer Stelle (I. 489. Anm. 2) hervorgehoben wurde; mittelbar aber wirkte es auch auf seine eigenen Compositionen, an denen die reinigende und veredelnde Wirkung des innigen Verkehrs mit den Classikern sich weit entschiedener bewährt hat, als bei den übrigen Neuromantikern. Der vornehme aber durchaus natürliche, häufig volksthümliche Ton seiner Lieder, das schöne Gleichgewicht zwischen dem Gesang und der Begleitung, welche letzere, obwohl stets bedeutungsvoll, doch nie, wie so oft bei Schumann, die Singstimme überwuchert, endlich die Reinheit des Tonsatzes, welcher überall ein streng polyphones Ganzes darstellt — aus diesem allen spricht der Geist unserer grossen Vocalmeister so deutlich, dass Franz vorzugsweise als classischer Liedercomponist bezeichnet werden muss.[1])

Einer der Liedercomponisten jüngerer Generation würde wahrscheinlich zu gleicher Bedeutung wie Robert Franz gelangt sein, wenn seine Lebenskraft nicht zu früh erschöpft gewesen wäre: es ist Adolf Jensen (1837—79). Durch ihren hohen künstlerischen Ernst und ihre edle Popularität haben sich die Lieder dieses Künstlers schon bei ihrem Erscheinen in allen Kreisen Freunde erworben, aber unbeirrt durch seine raschen Erfolge und trotz der körperlichen Leiden, die ihm die Arbeit erschwerten, sehen wir ihn von einem Liederhefte zum andern sich höhere Ziele stecken. „Meine letzte und grossartigste Sängerfahrt“ schreibt er kurz vor seinem Ende an einen Freund „hat mich aus der Welt hinausgeführt, über wilde Haide und kahlen Fels; die Schaar hinter mir wurde immer kleiner und als ich auf der schwindelnden Höhe stand, war Niemand bei mir. Aber ich schaute unmittelbar in den blauen Himmel und die unermessliche Ferne; die wirklichen echten Sonnenstrahlen dran-

[1]) In A. Saran's lesenswerther Schrift „Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied“ wird darauf aufmerksam gemacht, dass die Quelle des Reichthums und der Mannichfaltigkeit der Franz'schen Melodik zum Theil in den Kirchentonarten zu suchen ist, deren Kenntniss ihm beim Studium Bach's und Händel's gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen war. — Vgl. auch Liszt's schon erwähnte Schrift „Robert Franz“ (Ges. Schriften IV. 207) sowie A. W. Ambros „Bunte Blätter“ I. 295.

gen mir warm in's Herz. Nach dem, was ich nun oben sah, gelüstet's mich nicht, wieder hinabzusteigen und in der Ebene alberne Liebesliedchen zu flöten"[1]) — ein Ausspruch, welcher vielen deutschen Liedercomponisten als Mahnung dienen sollte, es nicht so gar leicht mit der Wahl ihrer Texte zu nehmen, und ihr Talent nicht an jene wässrigen Ergüsse einer längst überwundenen Lyrik zu vergeuden, deren eigene Schwächlichkeit sich in der Regel den zu ihnen erfundenen Tönen mittheilt. Von den Componisten, welche dieser Vorwurf nicht trifft, sei hier nur der Weimarer Capellmeister Eduard Lassen erwähnt, in dessen Liedern sich Gemüthstiefe und Gediegenheit mit einer nicht selten an französische Grazie erinnernden Anmuth glücklich vereinen, und der sich, wie hier als Lyriker, so in seiner Musik zu Goethe's „Faust" auch als Dramatiker bewährt hat.

Wie ersichtlich, ist die deutsche Vocalmusik, was die Production anlangt, auf guten Wegen; dasselbe aber lässt sich nicht von der Reproduction behaupten, denn die gesangliche Ausbildung ist noch immer die schwache Seite unseres musikalischen Erziehungswesens. Man möchte an eine instrumentale Praedestination Deutschlands glauben, wenn man wahrnimmt, welche Zeit und Mühe unsere Clavierspieler, Geiger etc. an die Erwerbung technischer Fertigkeiten wenden, während der angehende Sänger, auf die pädagogisch bedenklichen Worte Goethe's fussend „Es trägt Verstand und grader Sinn mit wenig Kunst sich selber vor", möglichst schon in Jahresfrist die Früchte seines Studiums zu ernten verlangt. Sängern und Sängerinnen solcher Art wäre der Fleiss und die Ausdauer der Italiener des vorigen Jahrhunderts oder auch nur der heutigen Franzosen zu wünschen, damit sich Deutschland seiner bevorzugten Stellung unter den Musiknationen nicht unwürdig zeige; und weiter ist im Interesse unserer Gesangleistungen zu verlangen, dass das Studium der Muttersprache eifriger und künstlerischer betrieben werde, als es bisher in Deutschland der Fall gewesen — auch darin kann uns Frankreich zum Muster dienen, dessen nationale Musikschule auf die Declamation nicht weniger Sorgfalt verwendet, als auf alle übrigen Disciplinen (S. 288 Anm.). Wie Richard Wagner nach dieser Richtung fördernd gewirkt hat, ist bekannt. „Kinder" rief er während der Nibelungen-Proben

[1]) „Aus Briefen Adolf Jensen's" (an den Componisten Paul Kuczynski in Berlin) S. 130. — Das erwähnte Lied ist das „Heimathglocken" betitelte aus Op. 61.

seinen Künstlern zu „sprecht vor allem deutlich! Das ist mir wichtiger als der noch so schön gesungene Ton“, und dass er nicht umsonst gemahnt, beweisen die auch sprachlich vollendeten Leistungen der S. 510 Anm. 2 als die ersten Darsteller der Nibelungen-Trilogie genannten Sänger und Sängerinnen. Es braucht kaum erwähnt zu werden, dass das Sprachstudium keineswegs allein für den declamatorischen, den sogenannten Wagner-Gesang, sondern ebensosehr für den eigentlichen Kunstgesang die Grundlage bildet; unsere bedeutendsten Gesanglehrer beider Richtungen stimmen hierin überein, so Ferdinand Sieber, der als Fortsetzer der Bologneser Schule des Bernacchi und Verfasser eines werthvollen, mehrfach aufgelegten Lehrbuches der Gesangskunst bereits erwähnt wurde (I. 311 Anm. 2), Julius Hey, den einst Wagner zum Lehrer an der von ihm geplanten Stilbildungsschule ausersehen, endlich Julius Stockhausen, der überdies durch das lebendige Beispiel gezeigt hat, welche Wunder die menschliche Stimme bei völliger, inniger Verschmelzung von Wort und Ton zu wirken vermag — wobei übrigens nicht verschwiegen werden darf, dass dieser deutsche Meistersänger seine Ausbildung dem Pariser Conservatorium verdankt.

So wenig wie die Sänger von Fach aber dürfen die Vertreter unserer Instrumentalmusik, schaffende wie ausübende, ihre vocale Ausbildung vernachlässigen, sollen wir nicht auch auf diesem Gebiete von anderen Nationen überflügelt werden. Für jetzt freilich zeigt noch eine Reihe bedeutender Schöpfungen, dass wir uns im Vaterlande Beethoven's befinden, doch erinnern uns dieselben mitunter auch an den Beethoven, der, wie wir gesehen haben, in seiner grossen Messe und neunten Symphonie die menschliche Stimme schonungslos vergewaltigt hat. In ihren Bemühungen, dem Meister auf seinem hohen Fluge zu folgen und seine Fehler zu vermeiden, sind drei Componisten besonders erfolgreich gewesen: Robert Volkmann (1815—83), dessen ungesuchte, innige Melodik und spielende Beherrschung schwieriger Formen eben so oft an Franz Schubert wie an Beethoven erinnert, Joachim Raff (1822—82), der mit Wagner und Liszt geistesverwandt, die Elemente der neudeutschen Schule, unbeschadet seiner classischen Bildung, in seinen Symphonien, Streichquartetten etc. glücklich verwerthet hat, und Johannes Brahms, seit 1853, wo Schumann in enthusiastischem Tone sein Talent der musikalischen Welt gepriesen, der erklärte Liebling der grossen Mehrzahl der Musikfreunde, die beim Auftreten Wagner's

und Liszt's die „wahre Musik“ gefährdet glaubten, und in ihm den geeigneten Mann sahen, Jenen das Gegengewicht zu halten. Wenn nun auch diese Hoffnung nicht in Erfüllung ging, so muss doch zur Ehre Brahms' constatirt werden, dass er es verstanden hat, sich der gewichtigen Empfehlung Schumann's, die einem minder starken Charakter zum Danaer-Geschenk hätte werden können, würdig zu zeigen. Im Gegensatz zu dem mit einer reicheren Phantasie begabten Raff, der in den letzten Jahren seines Lebens in Vielschreiberei und Manierirtheit verfiel, übt Brahms an seinen Arbeiten die strengste Selbstkritik, und wenn er in der Erfindung nicht immer glücklich ist, so weiss er doch den Hörer durch stets sorgfältige, häufig geistreiche Arbeit zu entschädigen.

Die ausübende Instrumentalmusik betreffend, müssen wir die Klage wiederholen, dass bei der für das Musikleben der Gegenwart charakteristischen Bevorzugung des Claviers die Pflege der übrigen Instrumente vernachlässigt wird. Der vortrefflichen Claviervirtuosen, namentlich aus der Schule Liszt's, sind Legion, von Hans von Bülow, dem würdigsten Vertreter dieser Schule, wie überhaupt des classischen Clavierspiels, bis zu dem jüngsten Sprossen der Weimarer Pflanzstätte, dem durch Virtuosität ebensosehr wie durch schöpferische Kraft ausgezeichneten Eugen d'Albert. Daneben blüht auch das Violinspiel, vertreten durch Joseph Joachim, welcher die Wiener Schule des J. Böhm (S. 459) nach Berlin verpflanzte, und nur in Ferdinand Laub (1832—75), einem Schüler des Prager Conservatoriums, einen ebenbürtigen Rivalen gehabt hat. Ebenso darf die Zukunft des Violoncellspiels noch hoffnungsreich erscheinen, solange es durch Meister wie Friedrich Grützmacher ehrenvoll vertreten ist. Die übrigen Instrumente dagegen stehen beim Publicum so wenig in Gunst, dass sie fast nur noch im Orchester zur Verwendung kommen, in Folge dessen der Eifer, sich auf ihnen auszubilden, mehr und mehr erkaltet. Dass die Orchesterleistungen selbst unter diesen Verhältnissen leiden müssen, liegt auf der Hand, und es wäre zu wünschen, dass die blasenden Mitglieder unserer Orchester, wenn ihnen schon die Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten als Solisten fehlt, doch wenigstens in der Kammermusik eine Anregung fänden, ihre Technik und ihren Vortrag zu vervollkommnen. In zwei Städten ist man mit gutem Erfolge bestrebt, auf diese Weise dem Studium der Blasinstrumente einen Impuls zu geben: in Dresden, wo der Tonkünstlerverein unter der Initiative des dem Leser als Historiker schon bekannten,

als Flötist aber nicht weniger bedeutenden Moritz Fürstenau regelmässige öffentliche Aufführungen von Kammermusikwerken für Blasinstrumente unter Mitwirkung der Hofcapellmitglieder veranstaltet, und in Paris, wo der Flötist P. Taffanel eine Concertgesellschaft gebildet hat, welche mit Hilfe der besten, aus dem Conservatorium hervorgegangenen Künstler dasselbe Ziel verfolgt. Die Orchesterleistungen beider Städte sprechen laut genug für die Zweckmässigkeit derartiger Unternehmungen, und es würde der deutschen Instrumentalmusik zum Vortheil gereichen, wenn Aehnliches in allen grösseren Städten unseres Vaterlandes in's Leben gerufen würde. Jedenfalls wären dann die vortrefflichen Dirigenten der Berlioz-Wagner'schen Schule, deren Deutschland sich rühmen darf — an ihrer Spitze sehen wir wiederum Hans von Bülow und neben ihm Karl Klindworth, den Wagner als den zur Erhaltung seiner Traditionen Geeignetsten bezeichnet hat — unsere Dirigenten wären besser als jetzt in der Lage, ihre Intentionen zu verwirklichen.

Mit den Blasinstrumenten leidet auch die Orgel unter der übermächtigen Herrschaft des Claviers. Wenn in früheren Zeiten dieses als Vorschule für die Orgel galt, so widerstehen von den heutigen Clavierspielern die Wenigsten der Verlockung, dem Instrumente ihre Kräfte ausschliesslich zu widmen, welches vermöge seiner hochgesteigerten Ausdrucksfähigkeit die Individualität des Spielers allseitig zur Geltung kommen lässt, wozu sich freilich die Orgel, ihres vom Anschlag unabhängigen, dynamisch einförmigen Tones wegen, weit weniger eignet, als das Clavier. Gleichwohl können wir unter unseren Organisten Künstler aufweisen, die ihrem Instrumente seine einstige hohe Stellung im Musikleben zu wahren gewusst haben, wie Johann Gottlob Töpfer (1791—1870), der von Weimar aus, wo er 1830 als Stadtorganist angestellt wurde, auf die Orgelkunst, durch sein 1856 erschienenes „Lehrbuch der Orgelbaukunst" auch im Besondern auf diese, belebend gewirkt hat; wie der Magdeburger Domorganist August Gottfried Ritter (1811—85), dem die Technik des Orgelspiels eine Erweiterung nach Seiten der Klangwirkung und der Tonmalerei verdankt,[1] die Orgelliteratur aber wichtige Bereicherungen auf praktischem und theoretischem Gebiete; wie der noch gegenwärtig als

[1]) Dieselbe Richtung wie Ritter haben die Organisten Jacob Nicolaus Lemmens in Brüssel und Felix Alexandre Guilmant in Paris mit Glück verfolgt.

Director des königlichen Instituts für Kirchenmusik in Berlin thätige Carl August Haupt, dessen Ruhm, als Virtuose — im besten Sinne des Wortes — sowie als Lehrer, sich weit über die deutschen Grenzen verbreitet hat.

Im Uebrigen kann uns der Aufschwung, welchen in neuerer Zeit die der Tonkunst dienenden Industrien bei uns genommen haben, im Vertrauen auf die musikalische Zukunft Deutschlands bestärken. Von den gewaltigen, seit wenigen Jahrzehnten gemachten Fortschritten im Clavierbau geben die Instrumente von Bechstein (Berlin), Blüthner (Leipzig), Bösendorfer (Wien) vollgültiges Zeugniss, und wenn früher die französischen Flügel von Erard und Pleyel, die englischen von Broadwood für unübertrefflich galten, so geniessen jetzt die der obengenannten Firmen mindestens das gleiche Ansehen auf dem Weltmarkt. Aehnlich verhält es sich mit den Streichinstrumenten, seit in den beiden Geigenbau-Centren Deutschlands, Markneukirchen im sächsischen Vogtlande und Mittenwald in den bayrischen Alpen, Instrumente verfertigt werden, nicht nur für den Massenbedarf, sondern auch, in glücklicher Nachbildung altitalienischer Muster, den Ansprüchen des Virtuosen genügend.[1]) Auf einer bedeutenden Stufe sehen wir ferner die deutsche Orgelbaukunst, vertreten durch drei Meister: Friedrich Ladegast in Weissenfels, dessen Fähigkeiten sich bei dem 1851 von ihm begonnenen Umbau der grossen Orgel im Dom zu Merseburg glänzend bewährten, Eberhard Friedrich Walcker in Ludwigsburg (1794—1872), der als genialer Erfinder (u. a. der Kegellade und des Crescendo-Zuges) eine neue Epoche der Orgelbaukunst eröffnet hat, und den neuerdings zu allgemeiner Anerkennung gelangten Wilhelm Sauer in Frankfurt a. O. Nach dem Tode Walcker's wurde Frankreich der Schauplatz weiterer Fortschritte der Orgelbaukunst; dort hat sich Aristide-Cavaillé-Coll, der Erbauer der Orgel für die Pariser Kirche St. Sulpice sowie vieler anderer für Frankreich, Belgien und Holland, das Verdienst erworben, alle Erfindungen der Neuzeit geschickt verwerthet, und durch selbsterdachte Verbesserungen, über die er auch

[1]) Lange Zeit waren die Geigen des Pariser Instrumentenmachers J. B. Vuillaume (1798—1875) die einzigen, zu deren Gunsten die Violin-Virtuosen von der Regel, nur alte Instrumente zu spielen, abweichen zu dürfen glaubten; in unseren Tagen jedoch sind auch Instrumente der Mittenwalder Firma Neuner und Hornsteiner dieser Auszeichnung mehrfach würdig erachtet, ja bei einer öffentlichen Quartett-Production der letzten Jahre in Berlin bedienten sich alle vier Spieler Neuner'scher Instrumente, und zwar mit bestem Erfolge.

mehrere Schriften veröffentlichte, die Leistungsfähigkeit der Orgel bedeutend gesteigert zu haben, sein würdiger Nebenbuhler aber, Joseph Merklin, ein geborener Badenser, ist noch einen Schritt weiter gegangen, indem er durch Verbindung der Electricität mit der Pneumatik die Mechanik des Instrumentes vervollkommnete.[1]) Hier darf nicht verschwiegen werden, dass wir auch die Ehre der neuesten Fortschritte in der Construction der Messing-Blas-Instrumente den Franzosen überlassen müssen; die von Adolphe Sax verbesserten und neuerfundenen, nach ihm benannten Instrumente, darunter das „Saxophon" in acht verschiedenen Grössen, wurden zuerst in der Militärmusik, nachdem aber die Componisten ihre vortreffliche Wirkung erkannt und zu verwerthen begonnen hatten, auch in den Orchestern eingeführt, wo sie sich nicht minder als im Freien bewährten. — Was endlich die Industrie der Vervielfältigung musikalischer Compositionen betrifft, so ist darin wiederum Deutschland unübertroffen: die Leistungen der Röder'schen Officin für Notenstich in Leipzig, sowie die von den dortigen Firmen Breitkopf und Härtel, Peters u. a. veranstalteten Volksausgaben der Classiker erfreuen sich, wo nur immer musicirt wird, des besten Rufes.

Im Verlaufe der hier versuchten Skizze der gegenwärtigen Musikzustände Deutschlands hatten wir wiederholt Veranlassung zu einem Seitenblicke auf Frankreich, wobei es klar wurde, dass dies Land, wiewohl lange nicht mehr auf der Herrscherhöhe, von welcher aus es im vorigen Jahrhundert der Welt seine Kunstgesetze dictiren konnte, doch immer noch eine imposante Stellung im musikalischen Europa einnimmt. Die Gründlichkeit, mit der, wie schon bemerkt wurde, das Gesangstudium in Frankreich betrieben wird, hat auch auf alle übrigen Zweige des musikalischen Erziehungswesens fruchtbringend gewirkt. Die anmuthige Melodik, der zwanglose Fluss der Stimmführung, die formale Abrundung, durch welche sich die Instrumental-Compositionen eines Camille Saint-Saens, eines Jules Massenet überall Freunde erworben haben, ist, zum Theil jedenfalls, auf das am Pariser Conservatorium befolgte Erziehungsprincip zurückzuführen, nach welchem jeder Schüler früh und methodisch seine Stimme gebrauchen lernt; ebenso die Glätte

[1]) Ausführlichen Bericht über die Wirksamkeit der genannten Meister findet der Leser in Otto Wangemann's „Geschichte der Orgel und der Orgelbaukunst." S. 323 ff.

und der sinnliche Reiz des Vortrages, denen die aus dieser Anstalt hervorgegangenen Virtuosen wie Saint-Saens (Clavier), Henri Wieniawski (1835—80) und Pablo de Sarasate (Violine), neben ihrer unfehlbaren Technik und einem im Studium der Classiker gebildeten Geschmacke, ihre Erfolge zu verdanken haben. Aber auch ausserhalb des Conservatoriums bemüht man sich in Paris ernstlich um die Pflege des Gesanges, seitdem Alexandre Choron (1772—1834) es unternommen, als Ersatz für die von der Revolution aufgehobenen Maîtrisen (S. 287) eine Kirchengesangschule in's Leben zu rufen, die sowohl unter seiner Leitung wie auch unter der seines Nachfolgers Louis Niedermeyer (1802—61) die Hebung des Gesanges in den Kreisen des Volkes bezweckte und erreichte. Im Anschlusse hieran sind, als für das moderne Frankreich charakteristisch, die Bestrebungen zu verzeichnen, auch die Instrumentalmusik dem Volke zugänglich zu machen, welcher Aufgabe sich eine Anzahl vorzüglicher Dirigenten gewidmet haben, zuerst (1861) Jules Pasdeloup, der Begründer der Jahrzehnte lang in Paris an jedem Sonntag des Winterhalbjahres veranstalteten und stets von circa 5000 Menschen besuchten „Concerts populaires de musique classique", dem später Charles Lamoureux und Edouard Colonne mit gleichartigen Unternehmungen gefolgt sind.

Auffallenderweise zeigen sich die musikalischen Verhältnisse Frankreichs in weit weniger günstigem Lichte, wenn wir uns der recht eigentlich nationalen Gattung der Tonkunst, der dramatischen, zuwenden. Der begabteste unter den französischen Operncomponisten, Charles Gounod, hat es nicht vermocht, seinem Meisterwerke, dem 1859 zuerst aufgeführten und schnell berühmt gewordenen „Faust" ein Werk von annähernd gleicher Bedeutung zur Seite zu setzen; der als Director des Pariser Conservatoriums verdienstvolle Ambroise Thomas gab der Opéra comique in dem „Sommernachtstraum" und der „Mignon" zwei lebensfähige Werke, konnte jedoch auf den Brettern der grossen Oper nur Achtungserfolge erzielen; der diese beiden an genialer Kraft überragende Schöpfer der „Carmen" — „Da ist wieder einmal einer, dem etwas einfällt. Gott sei Dank!" äusserte Wagner, als er dies Werk kennen lernte — Georges Bizet (1838—75), starb zu früh, um die grossen Hoffnungen zu erfüllen, die man an sein weiteres Schaffen zu knüpfen berechtigt war. Die Traditionen der komischen Oper rühmlichst fortzusetzen hätte dem reichbegabten (in Cöln geborenen aber völlig zum Franzosen gewordenen) Jacques Offenbach (1819—80)

gelingen müssen, wäre er nicht in die schlechte Gesellschaft von Dichtern gerathen, welche sich zu Dienern des während des zweiten Kaiserreiches tief gesunkenen Geschmackes machten, in Folge dessen auch sein Talent — wie einst unter den gleichen Umständen das Reinhard Keiser's (I, 407) — sich mehr und mehr dem Gemeinen zuwendete. Von seinen Nachfolgern haben sich Léo Délibes und Charles Lecoq durch Arbeiten bekannt gemacht, die zwar einen höheren Grad künstlerischer Gewissenhaftigkeit erkennen lassen, an Originalität und Erfindungsreichthum aber hinter den Offenbach'schen zurückstehen. Es ergiebt sich hieraus, dass, wenn wir die liebenswürdige Musik Délibes' sowie Ernest Guiraud's zu Balleten, und die dramatischen Cantaten des mit Vorliebe deutschen Mustern folgenden Theodor Gouvy ausnehmen, die dramatische Kraft der Franzosen im Abnehmen und einer Regeneration dringend bedürftig ist. Um so mehr muss es befremden, dass man den Musikdramen Wagner's, deren mächtig anregende Wirkung auch in Frankreich Niemand leugnet, die Pforten der Pariser Theater, die bekanntlich bei der straffen künstlerischen Centralisation des Landes allein in Betracht kommen, hartnäckig verschlossen hält. Trotz des Beifalls, den Wagner's Musik (namentlich unter der Direction Lamoureux') seit Jahren in den Concertsälen Frankreichs findet, trotzdem, dass auch die Dichtungen Wagner's in vortrefflichen, dem französischen Geschmack möglichst entgegenkommenden Uebersetzungen (von dem als geborenen Flamänder hierfür besonders befähigten Victor Wilder) vorliegen, ist es bis jetzt den zahlreichen Pariser Wagnerfreunden nicht gelungen, den Widerstand einer, von allen anderen als künstlerischen Beweggründen geleiteten Majorität zu brechen, und den hässlichen Flecken zu tilgen, welcher seit den 1861 vereitelten Tannhäuser-Aufführungen den Pariser Opern-Erinnerungen anhaftet.

Man braucht wahrlich kein „Wagnerianer“ zu sein, um in einem derartigen Absperrungssystem eine Gefahr für die künstlerische Entwickelung Frankreichs zu erkennen. Andererseits wird der objective Beurtheiler zugeben, dass das Entgegenkommen, welches unser deutscher Meister in Italien gefunden (S. 509), als ein Symptom des Willens und der Kraft, sich künstlerisch emporzuarbeiten, betrachtet werden muss.[1]) Freilich wird noch

[1]) In der Erinnerung an die früher erwähnte Lohengrin-Aufführung in Bologna haben wir des ausgezeichneten Dirigenten Angelo Mariani (1822—73)

längere Zeit vergehen, bis das durch politisches und finanzielles Missgeschick Jahrhunderte lang verfolgte Land zu der nöthigen Ruhe und materiellen Behaglichkeit gelangt sein wird, um die Künste des Friedens mit demselben Erfolge wie früher zu cultiviren. Einstweilen muss sich Italien mit der Ehre begnügen, denjenigen Tonkünstler sein zu nennen, der seit dem Tode Wagner's als der unbestritten erste unter allen Operncomponisten dasteht: Giuseppe Verdi, den genialen Schöpfer so vieler, an Tiefe der Empfindung wie auch an Wahrheit und Kraft der Charakteristik denen seiner italienischen Vorgänger weit überlegener Opern, der sich aber in seinen Werken für Kirche und Kammer (unter denen ein *Requiem* und ein Streichquartett hervorragen) zugleich als gediegener, in strenger Schule gebildeter Musiker bewährt hat. Von der Unzahl jüngerer italienischer Componisten, welche ihm nacheiferten, ist es nur dem Autor der „Gioconda", Amilcare Ponchielli (1834—86) und dem schon S. 510 genannten Arrigo Boito gelungen, ausserhalb Italiens bekannt und anerkannt zu werden, unter den italienischen Instrumental-Componisten aber hat noch keiner vermocht, sich über die Grenzen des Landes hinaus Geltung zu verschaffen, ausgenommen Antonio Bazzini, der in den 40er Jahren, wie mit seinem meisterhaften Violinspiel so auch mit seinen phantasievollen und formvollendeten Compositionen (Streichquartette, Chorwerke etc.) in Deutschland und Frankreich verdienten Beifall gefunden hat.

Von der pädagogischen Wirksamkeit dieses Künstlers, der seit 1877 die einflussreichste Musikschule Italiens, das Mailänder Conservatorium, leitet, lässt sich eine allmählige Heilung des Schadens erwarten, an welchem das italienische Musikleben wesentlich krankt: die einseitige Vorliebe des grossen Publicums für die Oper und zwar für jene Gattung der Oper, welche die Aufmerksamkeit des Hörers nur so weit in Anspruch nimmt, dass er zugleich im Theater die Freuden des gesellschaftlichen Verkehrs und der Conversation geniessen kann. Im Uebrigen ist eine Veredlung und Vertiefung des musikalischen Geschmackes von der Wirksamkeit der in den grösseren Städten Italiens begründeten Quartettgesellschaften sowie der hier und da auftauchenden Chorvereine zu hoffen. In letzterer Hinsicht hat sich

zu gedenken, der mit dem Sänger der Titelrolle, Campanini, den Hauptantheil an dem glücklichen Ausgang des gewagten Unternehmens hatte; ferner der aus Liszt's Schule hervorgegangenen Claviervirtuosen Sgambati und Buonamici, in welchen die deutsche, speciell die neudeutsche Musik eifrige Förderer gefunden hat.

neuerdings Turin hervorgethan, wo Giulio Roberti, gestützt auf reiche, in England, Deutschland und den Niederlanden gemachte Erfahrungen sowie auf eine gründliche Kenntniss der classischen Vocalmeister, dem von ihm geleiteten, nach seinem Begründer Stefano Tempia benannten Verein einen solchen Aufschwung gegeben hat, dass derselbe sich die für Italien unerhörte Aufgabe stellen konnte, ein Händel'sches Oratorium (Judas Maccabäus) öffentlich zur Aufführung zu bringen, und sie glücklich zu lösen vermochte.

In England wird zwar viel und gut musicirt, vorwiegend jedoch mit Zuhilfenahme ausländischer Kräfte. Die Zeiten sind freilich vorüber, wo die Musik ausschliesslich in den Händen der Fremden war, wo man sogar die Bearbeitung der heimischen Volkslieder Ausländern (Haydn, Beethoven und Weber) übertrug, wo zur Leitung der Concerte und Musikfeste Dirigenten aller Nationen, nur nicht Engländer herangezogen wurden[1], aber noch immer spüren wir, wie in allen Verhältnissen des englischen Lebens, so auch hier die Nachwirkung jenes vor drei Jahrhunderten eingetretenen politischen und commerciellen Aufschwunges (I. 81), in Folge dessen sich die geistigen Kräfte des Landes so überwiegend den Culturaufgaben materieller Art zuwendeten, dass für die Pflege einer nationalen Kunst keine Zeit übrig blieb, am wenigsten für die „brodloseste" unter allen Künsten, die Musik.[2] Wenn demnach die musikalisch-productive Kraft Englands lange Zeit geruht hat, so ist sie darum noch nicht als abgestorben zu betrachten; man darf vielmehr aus Anzeichen verschiedener Art, darunter die auch von Deutschland bestätigten Erfolge der oben erwähnten nationalen Operette und der Instrumentalwerke von Alexander Mackenzie, darauf schliessen, dass die bisher latent gebliebene schöpferische Kraft sich auf's Neue entfalten wird, sobald in Folge abermaliger politischer Veränderungen die Sorgen um Macht und Reichthum beim englischen Volke mehr in den Hintergrund treten und die idealen Güter im Werthe

[1]) In dieser Hinsicht hat die auch in England lebhafte Wagner-Bewegung bereits gute Früchte getragen, indem sie zwei heimischen Dirigenten von ungewöhnlichen Fähigkeiten, Edward Dannreuther und Walter Bache, letzterer zugleich ein vorzüglicher Clavierspieler aus der Schule Liszt's, zur Entfaltung ihrer Kräfte Veranlassung gegeben hat.

[2]) Ist es nicht bezeichnend für den Mangel an musikalischer Initiative auf Seiten der heutigen Engländer, dass selbst der Plan, eine englische National-Oper in's Leben zu rufen, von einem Deutschen, Carl Rosa (Rose) erdacht und ausgeführt wurde?

steigen werden. Allerdings dürfte England, wie Italien, erst nach Jahren dahin gelangen, dass es seine musikalischen Kräfte wieder in der Weise gebrauchen lernt, wie im Jahrhundert der Königin Elisabeth. Noch längerer Zeit aber wird das Tochterland, die Vereinigten Staaten von Nord-Amerika, bedürfen, um die von ihm übernommene volkswirthschaftliche Riesenarbeit abschliessen und dann an den Ausbau einer nationalen Kunst denken zu können. Für's Erste zeigt das amerikanische Musikleben noch keine Spur einer inneren Selbständigkeit, wiewohl es nach Aussen reich entwickelt ist, wozu namentlich deutsche Künstler beigetragen haben, vor allen Theodor Thomas und Leopold Damrosch (1832 bis 1884), die sich, der eine um die Instrumentalmusik, der andere um den Chorgesang und die Oper so erfolgreich bemüht haben, dass ihre Leistungen denen der europäischen Kunstcentren nichts nachgeben.

Darf das musikalische Deutschland demnach seine Westgrenze vorläufig als gesichert betrachten, so mahnen uns dagegen die rapiden Fortschritte des musikalischen Russland, zu wachen und alle Kräfte anzuspannen, sollen wir anders im Wettkampfe nicht unterliegen. In seiner verhältnissmässig kurzen Culturepoche, besonders seit der Regierung Katharina's II., ist Russland eifrig bestrebt gewesen, sich das von den älteren Nationen Errungene anzueignen, und hat dasselbe in einer Weise zu verwerthen gewusst, dass es gegenwärtig sowohl reproducirend wie schaffend zu voller Selbständigkeit gelangt ist. Die der slavischen Race eigene musikalische Begabung ist der Ausbildung der Vocal- und der Instrumentalmusik gleich günstig gewesen: die durch vortreffliche Schulung und ungewöhnlich reiche Stimmmittel ausgezeichneten Chöre verdienen Bewunderung, namentlich die Kirchenchöre, deren Wirksamkeit, bei der wichtigen Rolle der Musik im russischen Gottesdienste, eine weitumfassende ist; wie eifrig aber auch die Instrumentalmusik in Russland gepflegt wird, erhellt u. a. daraus, dass fast jede Universität ihr aus Professoren und Studenten zusammengesetztes Orchester besitzt. Die Künstler, welche an dieser glücklichen Entwickelung den Hauptantheil haben, sind Dimitri Bortnianski (1751—1825), der den Grund legte, auf dem sich der geistliche Chorgesang zu seiner gegenwärtigen Bedeutung erheben konnte, Alexis von Lwoff (1799 bis 1870), der auf demselben Gebiete wirkte, und Michael Glinka (1804—57), der mit seiner Oper „Das Leben für den Zaren“ (1836), sowie mit seinen Orchesterbearbeitungen russischer Nationaltänze die Epoche einer nationalen Musik eröffnet hat.

Mit dem heutigen Musikleben Russlands eng verknüpft ist der Name Anton Rubinstein's, des genialsten Clavierspielers und fruchtbarsten Componisten der Gegenwart. Das 1862 begründete Petersburger Conservatorium dankt ihm als seinem ersten Director den guten Ruf, den es sich schnell erworben und auch bis jetzt, unter Leitung des als hervorragender Violoncell-Virtuose bekannten Carl Davidow bewahrt hat. Eine Gruppe jüngerer Tonsetzer folgte mit Begeisterung der Richtung Berlioz' und Wagner's, deren Einfluss sich schon bei Alexander Dargomyzski (1813—1869) und Alexander Serow (1820—1871), den nächst Glinka erfolgreichsten Operncomponisten Russlands, geltend macht, für die Arbeiten jener Jüngeren aber, von denen Peter Tschaikowski der Begabteste, entscheidend geworden ist.[1])

Beschliessen wir unsere Rundschau mit den Ländern von weniger ausgeprägtem Kunstcharakter, so sehen wir in Belgien das musikalische Erziehungswesen aufs Höchste entwickelt, seitdem die maassgebende Musikbildungsanstalt des Landes, das Brüsseler Conservatorium, in François Auguste Gevaert einen Director besitzt, der die Praxis und die Theorie seiner Kunst mit gleicher Souveränetät beherrscht und überdies in seinem Amte eine ungewöhnliche pädagogische und organisatorische Kraft entfaltet. Die glückliche Verschmelzung des deutschen und des französischen Charakters, welche das belgische Musikleben kennzeichnet, hat u. a. auch zur Folge gehabt, dass hier die von Paris ausgeschlossenen Opern Richard Wagner's in französischer Sprache und, unter Leitung des mit Wagner's Kunst gründlich vertrauten Joseph Dupont, in vorzüglicher Darstellung zur Aufführung gekommen sind. Was Belgien so wenig wie Holland bisher gelungen ist, ein nationales Element musikalisch zur Geltung zu bringen, ist mit einigem Erfolge in Böhmen versucht, von Friedrich Smetana (1824—1884) in der Oper, von Anton Dworak in Instrumentalcompositionen; ferner in Ungarn, wo Franz Erkel's Opern im magyarischen, an die Musik der Zigeuner anklingenden Stil[2]) eine grosse und

[1]) Ein vollständiges Bild der musikalischen Entwickelung Russlands giebt Cesar Cui, selbst ein hervorragender Componist der jungrussischen Schule und zugleich angesehener Musikkritiker, in seinem Buche „La musique en Russie" (Paris. 1880).

[2]) Die eigenartige Färbung dieser, wie schon erwähnt, durch Liszt gleichsam entdeckten Musik ist wesentlich bedingt durch die häufige Verwendung der harmonischen Mollscala mit übermässiger Quarte, die zum Unterschied von der Dur- und Molltonleiter als „ungarische Tonleiter" zu bezeichnen ist. (Vgl. L. Ramann „Franz Liszt als Psalmensänger" S. 58.)

wohlverdiente Popularität erlangt haben, und Edmund von Mihalovich, ein eifriger Anhänger Liszt's, als Orchestercomponist eine geachtete Stellung einnimmt; in Polen, wo Stanislaus Moniuszko (1819—72) mit Glück die nationale Musik für seine Opern verwerthet hat; in Dänemark, wo Johann Peter Emil Hartmann und sein Sohn Emil Hartmann, sowie in Norwegen, wo Johann Svendsen und Edvard Grieg ihrer Musik durch jene, zuerst von Gade verwendete skandinavische Localfarbe einen besonderen Reiz zu verleihen wissen. — Von Spanien endlich wäre kaum etwas zu berichten, wenn nicht die Bemühungen des Dirigenten und Musikschriftstellers Mariano Soriano-Fuertes (1817—80) um die nationale Operette (Zarzuela), die Verbesserung der dortigen Kirchenmusik durch Don Miguel Eslava (1807—78), sowie des weltlichen Chorgesanges durch José Anselmo Clave (1824—74) Aufmerksamkeit beanspruchten. In Anbetracht der völligen Abhängigkeit der spanischen Opernbühne von Italien ist übrigens bemerkenswerth, dass dennoch auch dort die Kunst Wagner's Anhänger gefunden hat, als deren eifrigsten Einer der Arzt und Schriftsteller José de Letamendi zu nennen ist.

Frei von aller nationalen Eigensucht sehen wir die Völker Europa's zur Förderung der Musikwissenschaft einmüthig zusammenwirken. Die epochemachenden Arbeiten eines Moritz Hauptmann (1792—1868) „Die Natur der Harmonik und der Metrik" (1853) und eines Hermann Helmholtz „Die Lehre von den Tonempfindungen" (1863), von denen der eine auf dem Wege der Speculation, der andere auf dem naturwissenschaftlicher (physikalisch-physiologischer) Untersuchung die Existenzberechtigung unseres modernen Musiksystems nachzuweisen, im Besonderen das Wesen der Consonanz und Dissonanz, des Dur- und Moll-Dreiklanges zu ergründen gesucht haben, sind aller Orten mit Theilnahme aufgenommen und gewürdigt worden. Ebenso die an sie sich anschliessenden Arbeiten jüngerer Theoretiker, unter denen sich Hugo Riemann besonders verdient gemacht hat. Auf ästhetischem Gebiete hat die Schrift Eduard Hanslick's „Vom musikalisch Schönen" (1854) lebhafte Bewegung hervorgerufen, da die ihren Kern bildende Behauptung, dass die Musik nicht die Fähigkeit habe, etwas darzustellen, vielmehr nur als ein „Spiel tönend bewegter Formen" aufzufassen sei, von den Programm-Musikern aller Länder begreiflicher Weise heftig bekämpft wurde. Als Vermittler in diesem Streite ist neuerdings Gustav Engel aufgetreten, dessen „Aesthetik der Tonkunst"

(1884) der musikalischen Welt doppelt willkommen war, weil noch Keiner die Darstellung dieser Disciplin unternommen, der, wie Engel, den streng geschulten Philosophen mit dem auf allen Gebieten der musikalischen Praxis bewanderten Tonkünstler in sich vereint hätte. An diese Bestrebungen, für die musikalische Theorie neue und sichere Grundlagen zu gewinnen, schliessen sich, ebenfalls von Deutschland ausgehend, die der Compositionslehrer an: in Wien hält Simon Sechter (1788—1867) das contrapunktische Studium auf der Höhe, die es mit Salieri und Albrechtsberger erreicht hatte, bis die Stadt Marpurg's und Kirnberger's, Berlin, wo fast gleichzeitig Siegfried Dehn (1799—1858), Adolf Bernhard Marx (1799—1866) und Carl Friedrich Weitzmann (1808—80) als Tonlehrer wirkten, wiederum zu einer Hochschule des Contrapunktes wird.

Eine besonders reiche Ernte haben die neueren Forschungen auf dem Felde der Musikgeschichte ergeben. Von den vielen schätzbaren Biographieen, deren Autoren an betreffender Stelle bereits genannt wurden, zu geschweigen, sehen wir die Literatur durch eine grosse Zahl von Werken bereichert, welche die Geschichte der Musik sowohl in ihrem ganzen Umfange, wie auch in ihren Hauptepochen behandeln. Unter den ersteren ragen hervor die „Histoire générale de la musique" (5 Bände) von François Joseph Fétis (1784—1871), der sich überdies durch seine „Biographie universelle des musiciens" ein nicht zu unterschätzendes Verdienst um die Musikwissenschaft erworben hat, und die „Geschichte der Musik" (4 Bände) von August Wilhelm Ambros (1816—76), beide nur bis zum 15. resp. 16. Jahrhundert reichend, wogegen die minder umfangreichen Werke von Arrey von Dommer „Handbuch der Musikgeschichte", Franz Brendel (1811—68) „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich" und Heinrich Adolf Köstlin „Geschichte der Musik im Umriss" einen Ueberblick der tonkünstlerischen Entwickelung bis auf die neueste Zeit gewähren. — Die Musik des Alterthums im Besondern wurde ein Gegenstand eifriger Forschung, nachdem die beiden Philologen August Böckh und Friedrich Bellermann, der eine durch die „De metris Pindari" überschriebene Einleitung zu seiner Ausgabe des Pindar (1811—21), der andere durch seine Schrift „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen" (1847), derselben neue Bahnen eröffnet hatten; ihnen in erster Reihe danken Rudolf Westphal, F. A. Gevaert und der Franzose Alexandre Vincent (1757—1868) die Anregung zu ihren über die altgrie-

chische Musik Licht verbreitenden Arbeiten. Zur Aufhellung einer noch dunkleren Epoche der Musikgeschichte, der Zeit des Mittelalters bis zur Erfindung des Buchdruckes, vereinigten sich mit den schon genannten Regensburger Musikgelehrten Geistliche von künstlerischer und wissenschaftlicher Bildung wie Raymund Schlecht und Anselm Schubiger, sowie die französischen Priester Louis Lambillotte (1797—1855), Joseph Pothier (I. 15), Stephen Morelot und Joseph d'Ortigue (1802—66), der verdienstvolle Autor eines 1854 erschienenen „Dictionnaire de plain-chant". Galten die Forschungen dieser Männer hauptsächlich der Neumen-Notation und dem Gregorianischen Gesange, so hat Edmond de Coussemaker (1805—76) in seiner „Histoire de l'harmonie au moyen-âge" und in seinem grossartigen, die Fortsetzung der Gerbert'schen „Scriptores" (S. 275) bildenden Sammelwerke „Scriptores de musica medii aevi" neben der geistlichen auch die weltliche Musik des Mittelalters an's Licht gezogen.

Ein vor wenigen Jahrzehnten ebenfalls noch fast unbekanntes Gebiet, das des niederländischen Contrapunkts (I. 47.) wurde durch Raphael Georg Kiesewetter (1773—1850) und Fétis gewissermaassen erschlossen, die sich gleichzeitig um den 1826 von der niederländischen Akademie für die beste Schrift „über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" ausgesetzten Preis bewarben, und, wenn auch nur einer von ihnen siegen konnte — es war Kiesewetter — doch beide ihre Aufgabe in glänzender Weise lösten. Auf der von ihnen geöffneten Bahn schritten weiter: Ambros, der im dritten, werthvollsten Band seiner Musikgeschichte die Kunst der Niederländer ausschliesslich behandelt hat; Otto Kade, der Ambros' Werk durch Herausgabe der von diesem gesammelten niederländischen Compositionen vervollständigte und auch eine eigene schätzbare Arbeit über einen Meister dieser Epoche, Mattheus le Maistre, veröffentlichte; Heinrich Bellermann, Verfasser der zum Verständniss der niederländischen Notation wichtigen Schrift „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts"; Franz Commer, welcher ausser anderen Sammelwerken die 12 Bände umfassende „Collectio operum musicorum batavorum saeculi XVI." herausgab; endlich der Belgier Edmond Vanderstraeten, dessen fünfbändiges Werk „La musique aux Paysbas" eine Fülle werthvollen Materials enthält. Auch unsere Kenntniss der musikalischen Vorzeit Frankreichs, Italiens und Englands, ist neuerdings wesentlich bereichert, Dank den Ar-

beiten der dortigen Bibliothekare, welche sich zur Pflicht gemacht haben, die ihrer Obhut anvertrauten Schätze nicht nur zu hüten, sondern auch an das Tageslicht zu fördern, wie J. B. Weckerlin, Custos der Bibliothek des Pariser Conservatoriums, dem wir die Bekanntschaft mit so mancher Perle der älteren französischen Lyrik verdanken; wie Gaetano Gaspari (1807—81), der als Bibliothekar des *Liceo musicale* in Bologna der tonkünstlerischen Vergangenheit seiner Heimathstadt ein specielles Studium widmete und dadurch seine Collegen in anderen Städten Italiens zu ähnlichen Bestrebungen veranlasste; wie E. F. Rimbault (1816—76), der sich mit Erfolg bemüht hat, die Meisterwerke der Vocal-, Orgel- und Claviermusik aus Englands künstlerischer Glanzperiode der Gegenwart zugänglich zu machen. Besonders sind hier noch die Verdienste hervorzuheben, welche sich Florenz, wie um die Aesthetik so auch um die Geschichte der Musik erworben hat, seitdem das dortige königl. Musikinstitut, durch Luigi Casamorata (1807—81) und Abramo Basevi (1818—85) reorganisirt und in seiner Entwickelung auf's Glücklichste gefördert, diesen Disciplinen eine liebevolle Pflege angedeihen lässt.

Von allen hier aufgezählten, im Musikleben der letzten Zeit gemachten Fortschritten ist keiner, der unserer Kunst mit grösserer Sicherheit eine gesunde Weiterentwickelung verbürgte, als der des Studiums der Musikgeschichte; denn welches andere wäre in gleichem Maasse geeignet, den Musiker über die Pflichten zu belehren, welche ihm das Beispiel seiner grossen Vorgänger auferlegt, seinen Blick auf die wahren Ideale zu lenken, ihm aber auch die Irrwege und Gefahren zu zeigen, denen die Tonkunst, als die subjectivste unter allen Künsten, so vielfach ausgesetzt ist und denen selbst die grössten unserer Meister nicht immer zu entgehen gewusst haben? Vor allem wird der Rückblick in die Vergangenheit eine stete Mahnung für uns sein, die opferfreudigen Bemühungen derer, die uns vorgearbeitet, in dankbarer Erinnerung zu behalten und, wenn auch mit bescheidenen Kräften und ohne Aussicht auf schnellen Erfolg, an der Fortführung ihres Werkes mitzuwirken. Auch auf die Geschichte unserer Kunst sind die Worte anzuwenden, mit denen Schiller einst in Jena seinen Zuhörern das Studium der Universalgeschichte empfahl: „Unser menschliches Jahrhundert herbeizuführen, haben sich — ohne es zu wissen oder zu erzielen — alle vorhergehenden Zeitalter angestrengt. Unser sind alle Schätze, welche Fleiss und Genie, Vernunft und Erfahrung im

langen Alter der Welt endlich heimgebracht haben. Aus der Geschichte erst werden Sie lernen, einen Werth auf die Güter zu legen, denen Gewohnheit und unangefochtener Besitz so gern unsere Dankbarkeit rauben: kostbare, theure Güter, an denen das Blut der Besten und Edelsten klebt, die durch schwere Arbeit so vieler Generationen haben errungen werden müssen! Und welcher unter Ihnen, bei dem sich ein heller Geist mit einem empfindenden Herzen gattet, könnte dieser hohen Verpflichtung eingedenk sein, ohne dass sich ein stiller Wunsch in ihm regte, an das kommende Geschlecht die Schuld zu entrichten, die er dem vergangenen nicht mehr abtragen kann? Ein edles Verlangen muss in uns entglühen, zu dem reichen Vermächtniss von Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit, das wir von der Vorwelt überkamen und reich vermehrt an die Folgewelt wieder abgeben müssen, auch aus unseren Mitteln einen Beitrag zu legen, und an dieser unvergänglichen Kette, die durch alle Menschengeschlechter sich windet, unser fliehendes Dasein zu befestigen. Wie verschieden auch die Bestimmung sei, die in der bürgerlichen Gesellschaft Sie erwartet — etwas dazu steuern können Sie alle! Jedem Verdienst ist eine Bahn zur Unsterblichkeit aufgethan, zu der wahren Unsterblichkeit, meine ich, wo die That lebt und weiter eilt, wenn auch der Name ihres Urhebers hinter ihr zurückbleiben sollte.“

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Namen- und Sach-Register.

Die fettgedruckte Zahl bezeichnet die Hauptstelle.

A.

A, Bezeichnung für den tiefsten Ton der Tonreihe, I. 13.
Abt, F., II. 531.
A-capella-Gesang, I. 123, II. 483.
Accompagnato, I. 250.
Adam, A., II. 329.
Adam, L., II. **289**. 456.
Adlung, J., II. 274.
Aeolisch, I. 7. 11 Anm. 2. 123.
Aesthetik, II. 277.
Afranio, II. 114.
Agricola, M., I. 78; — J. F., I. 377. 382. 463. II. 64 Anm.
Air, I. 175; — de cour II. 9.
Akkord (Stimmwerk), bei Instrumenten, I. 93.
Akustik, II. 276.
Alard, D., II. 460.
Albert, H., I. 137.
Albert, E. d', II. 540.
Albrechtsberger, J. G., II. **209**. 274.
Albrici, V., I. 129. 336.
Alembert, J. d', I. 235, II. **271**.
Algarotti, F., I. 381.
Alkan, V., II. 457.
Alla breve, I. 27.
Allegri, G., I. 67.
Allemande (Tanzstück), II. 104.
Altnikol, I. 454.
Amadori, I. 310.
Amalie, Prinzessin v. Preussen, I. 383.
Amati, Familie, II. 99.
Ambros, A. W., II. 546. 547.
Ambrosius, Bischof von Mailand, I. 4.
Ambrosianischer Gesang, I. 9.
Ander, A., II. 500.
Andre, J., II. 87.
Anfossi, P., I. 303.
Anglebert, d', I. 239.
Animuccia, G., I. 100.
Ankerts, Ghiselin d', I. 84.
Anseaume (Dichter), II. 21.
Anthem, I. 472 Anm. 1.
Antiphonarium, I. 15.
Aquila, Marco d', I. 78.
Araber, I. 35.
Arcadelt, G., I. 66.
Archilei, Vittoria, I. 305.
Arcicembalo, I. 84.
Arie, mit Dacapo, I. 250. — bei Piccini, I. 295.
Ariosti, A., I. 273. **373**. 466. 476.
Aristoteles, II. 277 Anm.
Aristoxenos, I. 74 Anm.
Arnaud, Abbé, II. 57.
Arne, A., I. 485 Anm.
Arnould, Sophie, II. 50.
Arteaga, S., II. 275.
Artusi, G. M., I. 72.
Astorga, E., 254. **282**.
Astrua, Giovanna, I. 380.
Atella, II. 19 Anm. 2.
Attaignant (Notendruck), I. 79.
Auber, D. F. E., II. 307. 312. **325**. 350.
Authentisch und plagalisch, I. 11.

B.

Bach, Joh. Seb., I. 385. **440**, II. 69 Anm. 102. 376; Vorfahren und Bruder J. C., I. 440; Söhne, W. Friedemann, I. **445**. 449, Anm., C. P. Emanuel, I. 380. 449 Anm. 455, II. **119**. 269. 455, Christoph Friedr. (Bückeburg), J. Christian (Mailand), Enkel Fr. Wilh. Ernst, I. 455.
Bache, W., II. 542 Anm. 1.
Bader, C. A., II. 303.
Baj, T., I. 272.
Baïf, J. A. de, I. 168.
Baillot, F., II. 291.
Baini, G., I. 272 Anm. 2.
Ballade, II. 348.
Ballard (Notendruck), I. 79. 80 Anm.
Ballet, de cour, I. 169.
Baltazarini (Beaujoyeulx), I. 170.
Bannister, John, I. 470 Anm. 1.
Barbaja, Opernunternehmer, II. 315. 363.
Bardi, G., Graf von Vernio, I. 85.
Baron, E. G., I. 347 Anm.
Baroni, F., I. 279.
Baryton (Instrument), II. 128.
Basevi, A., II. 548.
Bassani, G. B., II. 100.
Basso continuo (Bassus generalis), bei Viadana, I. 102.
Battlogg, F. J., II. 531.
Baumgarten, Al. G., II. 277.
Bazoche, I. 329 Anm.
Bazzini, A., II. 541.

Beaujoyeulx s. Baltazarini.
Beaulieu, I. 170.
Bechstein, L., II. 537.
Becker, C. F., II. 383.
Becker, A., II. 529.
B-durum und molle, I. 25.
Beethoven, L. van, II. 204. **205**. 337. 355. 364. 381. 452.
Bègue, N. A. le, I. 239.
Bellermann, Fr., I. 7, II. 546. —, H., I. 22 Anm. 2. 368 Anm., II. 547.
Bellini, V., II. 319.
Benevoli, O., I. 147 Anm., II. 319.
Bennet, W. Sterndale, II. 395.
Benserade, I. 172.
Berardi, A., I. 277.
Berg, Gimel (Notendruck), I. 79.
Berg (Notendruck), I. 79.
Berger, L., II. 372 Anm. 2. **454**.
Beriot, C. de, II. 459.
Berlioz, H. II. 299. 330. **398**. 426. 473.
Bernabei, E., I. 147. —, G. A., I. 147 Anm.
Bernacchi, A., I. 308.
Bernardi, F., gen. Senesino, I. 311.
Bernasconi, A., I. 371.
Bernhard, d. Heilige, I. 10 Anm.
Bernhard, der Deutsche (Bernardo Mured), I. 76.
Bernhard, Christoph, I. 129. 397.
Bertali, A., I. 359.
Bertini, H., II. 457.
Berton, P. M, II. 57. —, H. M., II. 57 Anm. 2.
Besozzi, Familie, I. 347, II. 114.
Bettleroper, I. 476.
Betz, F., II. 510 Anm. 2.
Beza, Th., I. 66 Anm. 2. 139.
Biber, H. F. von, II. 211.
Bigaglia, D., I. 281 Anm.
Bird, W., I. 82.
Bizet, G., II. 539.
Blasinstrumente, I. 94, II. 113.
Blockflöte, s. Flöte.
Blüthner, J., II. 537.
Blume, H., II. 303.
Boccherini, L., II. 131.
Boeckh, A., II. 546.
Böhm, G., I. 441. —, J., II. 232 Anm.
Bösendorfer, J., II. 537.
Boëtius, I. 4. 13.
Boieldieu, F. A., II. 322.
Boito, A., II. 510 Anm. 1. 541.
Bonno, G., I. 368, II. 83.
Bononcini, G. M., I. 273. —, G. (der jüngere), I. 273. —, M. A., II. 15.
Bontempi, G. A., I. 129 Anm. 2. 336.
Borde, De la, J. B., II. 275.
Bordoni, Faustina, s. Hasse.
Bortnianski, D., II. 543.
Bortolini, s. Faenza.
Bourré (Tanzstück), II. 104.
B quadratum, rotundum, I. 14.
Brahms, J., II. 534.
Bratsche, I. 94.
Breitkopf, J., I. 80 Anm. —, und Härtel, II. 538.
Brendel, Franz, II. 389. 546.
Brevis (Mensuralmusik), I. 26.
Bridgetower, II. 231.
Brivio, F., I. 310.
Broadwood, H. F., II. 537.
Brockes, B. H. (Dichter), I. 430.
Broschi, C., s. Farinelli.
Brossard, S., II. 276.
Brunette, I. 175.
Bryennius, I. 34.
Buchstaben-Notation, I. 13.
Bülow, H. v., II. 475. 494. 502 Anm. 503.
Buffardin, P. G., I. 347.
Bulgarini (Bulgarelli) M. (Sängerin), I. 324.
Bull, John, I. 83. 485 Anm.
Bundfrei (Saiteninstrumente), I. 95.
Buranello, s. Galuppi.
Burci, N., I. 277.
Burette, P. J., I. 53.
Burney, C, II. 275.
Buterne, J., I. 245.
Buttstedt, J. H., I. 417.
Buus, Giachetto, I. 76.
Buxtehude, D, I. **135**. 412. 442.

C.

Caccini, G., I. 86. 305, II. 16.
Cafaro, P., I. 304.
Caffarelli, G., gen. Majorano, I. 311.
Caldara, A., I. 265, II. 35.
Calvisius, Sethus, I. 132. 449.
Calzabigi, R. de (Dichter), II. 38.
Cambert, R., I. 179.
Camerata (in Florenz), I. 86.
Camerloher, P., II. 138 Anm.
Campra, A., I. 215.
Cannabich, C., II. 113. 154.
Canon, bei den Niederländern, I. 48; —, bei den Engländern, I. 82 Anm. 473.
Cantate, Entstehung, I. 142, Kammercantate, 145. 252, Hamburger Cantatenstreit, 428, Kirchencantate bei Bach, 459.
Cantorat, der Leipziger Thomasschule, I. 132.
Cantorei, in Dresden, I. 116.
Cantus firmus, I. 29.
Cantus planus (Plain-chant), I. 10.
Canzone (Instrumentalform), I. 77. 105.
Capotorti, L., I. 303.
Carey, H., I. 485.
Carissimi, G., I. 66. **140**.
Casali, G., II. 27 Anm.
Casamorata, L., II. 548.
Casella, P., I. 303.
Caselli, I. 311 Anm. 2.
Cassation (Instrumentalform), II. 142.
Cassiodorus, I. 4.
Castraten, I. 311. 318, II. 53.
Catch, englisch für Canon.
Catel, C. S., II. 289.
Catugno, F., I. 304.
Cavaillé-Coll, A., II. 537.
Cavaliere, E. de, I. 87. 100.
Cavalli, F., I. 98.
Cembalo (Clavecin, Clavicitherium), I. 96.
Cerone, D. P., I. 249 Anm.
Cesti, M. A., I. 98. **146**.

Chambonnières, Jaques Champion de, I. 179. **238**.
Chanson, I. 175.
Cherubini, L., II. 222. 225. 286. 291. **294**. 373. 415 Anm.
Chitarrone, I. 88 Anm.
Chladni, E., II. 276.
Chopin, F., II. 421. **440**.
Chor, im Oratorium, bei Schütz, I. 128; bei Händel, 487. In der Oper, bei Lully, I. 207.
Choral, bei Luther, I, 55; weltlichen Melodien nachgebildet, I. 56; bei Bach, I. 456.
Choron, A., II. 539.
Chromatik, der Griechen, I. 3; moderne, I. 72, II. 354. 435 Anm.
Ciaconna, Chaconne (Tanzstück), II. 104.
Ciampi, L. V., II. 19 Anm. 2.
Cimarosa, D., I. 301.
Ciphonie (Savoyardenleier), I. 38.
Clari, M., I. 275.
Clarinette, I. 94, II. 114.
Classisch, II. 331.
Clave, J. A., II. 545.
Clavecin, s. Cembalo.
Claviatur-Saiteninstrumente, Clavichord, Clavicimbel etc., I. 95.
Clavis, Claves signatae (Schlüssel), I. 25.
Clemens von Alexandrien, I. 3.
Clementi, M., II. 162. **454**.
Coccia, C., I. 303.
Cocchi, G., II. 19 Anm. 2.
Coclicus (Coclius), A., I. 50.
Colasse, P., I. 204. **213**.
Collard, C. L., II. 454.
Collectenton (Psalmodie), I. 124.
Colonna, G. P., I. 273.
Colonne, E., II. 539.
Coloratur, im Gesange, I. 309. 311; —, bei Händel, I. 484, Anm.
Coloriren und Diminuiren, der Instrumente, II. 98 Anm.
Colorit, in der Oper, II. 362; —, in der Instrumentalmusik, II. 374.
Combinationstöne, II. 109.
Comédie italienne, II. 12.
Commer, F., II. 547.
Concertirender Stil, I. 130, II. 106.
Concert spirituel, I. 246.
Concerto, da chiesa, I. 102, II. 107; —, da camera, II. 107; —, grosso, II. 107.
Concordanz, s. Consonanz.
Confrèrie de St. Julien, I. 40. —, de la Passion, I. 42.
Conradi, Sängerin, I. 404 Anm. 1.
Consonanz, Concordanz, bei Franco, I. 28; bei Zarlino, I. 72.
Conservatorium, in Italien, I. 261 Anm. 2. —, in Paris, II. 287.
Conti, F., I. **279**, II. 35.
Contrabass, I. 93. 94.
Contrapunkt, I. 26; niederländischer, I. 47.
Contratenor, I. 29.
Contumacci, C., I. 303.
Corelli, A., I. 254. 467, II. 15. **101**.
Cornelius, P., II. 528.
Corsi, J., I. 87.
Coste, la, I. 214.
Couperin, L. und F., I. 239.
Courante (Tanzstück), II. 104.
Coussemaker, E. de, II. 547.
Cousser, s. Kusser.
Cramer, J. B., II. 455.
Crescentini, G., I. 300, Anm.
Crescimbeni, G. M., I. 157 Anm. 1.
Cristofori, B., II. 124.
Crotta, I. 37. 93 Anm. 2.
Crüger, J., I. 138.
C-Schlüssel, I. 25. 189.
Cui, C., II. 544 Anm. 1.
Cuzzoni, Francesca, I. 315.
Cyclische Musikformen, II. 103.
Czerny, C., II. 420. **451**.

D.

Da-capo-Arie, I. 250.
Dalayrac, N., II. 322.
Damascus, Johannes von, I. 33.
Damrosch, L., II. 543.
Danchet, A., I. 217.
Danican, s. Philidor.
Dannreuther, E., II. 542 Anm. 1.
Daquin, C., I. 226. 243.
Dargomyzski, A., II. 544.
Dasian-Notation, I. 22.
Dauvergne, A., II. **19**. 47.
Davenant, I. 470 Anm. 1.
David, Félicien, II. 418; —, Ferd., II. 353 Anm. 1. 383.
Davidow, C., II. 544.
Déchant, s. Discantus.
Dehn, S., II. 546.
Délibes, L., II. 540.
Della Maria, D., II. 322.
Denner, J. C., II. 114.
Desmarets, H., I. 214.
Des Près, Josquin, I. 50.
Destouches, A., I. **220**, II. 14.
Deuteros (zweiter Kirchenton), I. 9.
Dialogi, I. 131.
Diaphonie (Organum), I. 20.
Diatonik, I. 73.
Diazeuxis, I. 6.
Didymus, I. 74.
Dietsch, P., II. 476 Anm. 498.
Diminuiren, s. Coloriren.
Diruta, G., I. 238.
Discantus (Déchant), I. 28. 44.
Dissonanz, bei Franco, I. 28; bei Monteverde, I. 91.
Dittersdorf, C. Ditters von, II. 82.
Divertimento, Divertissement (Instrumentalform), II. 142.
Döhler, T., II. 452.
Doles, J. F., I. 454. **463**. 464, II. 168.
Dommer, A. von, II. 546.
Doni, G. B., I. 92.
Donizetti, G., II. 319.
Dorisch, I. 5.
Dorn, H., II. **385**. 465.
Dowland, J., I. 82.

Dräseke, F., II. 527.
Draghi, A., I. 359.
Dreiklang, I. 74.
Dreyschock, A., II. 453.
Duett, Duo, I. 150.
Dufay, G., I. 47.
Dugazon, L. (Sängerin), II. 280.
Duiffopruggar (Tiefenbrucker), II. 98.
Du Manoir, G. (Geigerkönig), I. 245.
Duni, E. R., I. 303, II. **20**.
Dunstable, J., I. 48.
Duport, II. 202.
Dupont, J., II. 544.
Dur und Moll, in den Kirchentonarten, I. 41; alleinherrschend, I. 11. Anm. 2. 107. 417.
Durante, O., I. 103. —, F., I. 255.
Du Roullet (Dichter), II. 46.
Dussek, J. L., II. 455.
Dustmann, Louise, II. 500.
Dworak, A., II. 544.

E.

Eberwein, C., II. 92.
Eccard, J., I. 59.
Eck, F., II. 351.
Eckart, J. G., II. 455.
Eeden, van der, II. 207.
Eilers, A., II. 510 Anm. 2.
Einzelgesang, s. Monodie.
Elisabeth, Königin von England, I. 81.
Elleviou, J., II. 285.
Elmenhorst, H. (Dichter), I. 400.
Elsner, J. X., II. 441.
Engel, G., II. 545.
Enharmonik, I. 84.
Erk, L., II. 531.
Erkel, F., II. 544.
Ernst, H. W., II. 458.
Esclamazione (bei Caccini), I. 306.
Escobedo, B., I. 84.
Eselsfest, I. 42.
Eslava, M., II. 545.
Euler, L., II. 276.

F.

Faber, D., I. 95.
Fabri, A. P., I. 308.
Faenza, Bortolino da, I. 308.
Fago, N., I. 303.
Fagott, I. 94, II. 114.
Fahrende Leute (Instrumental-Musiker), I. 40, II. 104 Anm. 2.
Falso-Bordone (Faux-Bourdon), I. 45.
Fantasia (Instrumentalform), I. 76.
Farina, C., II. 100 Anm. 2.
Farinelli (Carlo Broschi), I. 313.
Fasch, J. F., I. **390**, II. 273. 388 Anm.
Favart (Dichter), II. 20. 22.
Fedi, I. 310.
Fenaroli, F., I. 303.
Feo, F., I. 285. **288**, II. 69 Anm.
Ferrandi, G., I. 355.
Ferrandini, G., I. 371.
Ferrari, B., I. 143.
Ferri, B., I. 311.
Festa, C., I. 66.
Festlied (bei Eccard), I. 60.
Fétis, F. J., II. 408. 546.
Fiedel, I. 37.
Field, John, II. 448. **454**.
Fighera, S., I. 303.
Figuralmusik (Mensuralmusik), I. 26.
Fingersatz, auf dem Clavier, I. 242.
Fink, G. W., II. 275 Anm., 386.
Fiodo, V., I. 304.
Fioravanti, V., I. 304.
Fiorillo, F., I. 303. —, J., I. 303.
Fischietti, D., I. 303.
Flexa (Neumenschrift), I. 15.
Flöte (Block- und Querflöte), I. 94; bei Quanz, I. 375; Flötenwerk der Orgel, I. 92.
Flotow, F. von, II. 529 Anm.
Flügel (Clavicymbel), I. 95.
Förtsch, I. 402.
Fontana, G., II. 100 Anm. 2.
Forkel, J. N., I. 464, II. 63. **274**. 275.
Formschneider (Notendruck), I. 79.
Forster, G., I. 61.
Franchinus Gafor (Gafurius), I. 45.
Francine, I. 213.
Francke, J. W., I. 402.
Franco von Cöln, I. 26.
Francoeur, F., I. 220.
Franz, R., I. 489, II. 531.
Frescobaldi, G., I. 77. 105.
Fresneuse, s. Lecerf.
Freylinghausen'sches Gesangbuch, I. 424.
Friedrich d. Gr., I. 380, II. 349; Friedr. Wilh. II., II. 87; Friedr. Wilh. IV., II. 382.
Froberger, J. J., I. 77. **107**. 358, II. 403.
Fürstenau, M., II. 536.
Fuga, I. 48; bei Frescobaldi, I. 106; bei Bach, I. 462.
Fundamentalbass, bei Rameau, I. 233.
Furno, G., I. 303.
Fusa (Mensuralmusik), I. 27.
Fux, J. J., I **360**, II. 35.
Fuzelier (Dichter), II. 11.

G.

Gabrieli, A. und J., I. 75. 82.
Gade, N. W., II. 388 Anm. **395**.
Gafor, s. Franchinus.
Gagliano, M. da, I. 90.
Gaillarde (Tanzstück), I. 165 Anm. 1.
Galant (Stil des 18. Jahrhunderts), I. 405.
Gallo, J., I. 303.
Gallus (Händl), J., I. 119, II. 79.
Galuppi, B., gen. Buranello, I. 264.
Gamba, Viola da, I. 93.
Gamma, Gamme, I. 24.
Garat, P. J., II. **289**. 292.
Garcia, M., II. 316.
Gardane (Notendruck), I. 79.
Gaspari, G., II. 548.
Gasparini, F., I. 271. —, M. A., I. 317.
Gasparo da Salò, II. 99.
Gassmann, F. L., II. 62 Anm. 139 Anm.
Gatti, T. di, I. 214.

Gautier, D., I. 193 Anm.
Gavaudan (Sängerin), II. 285.
Gaveaux, P., II. 322.
Gavinies, P., I. 193 Anm.
Gavotte (Tanzstück), II. 104.
Gazzaniga, G., I. 303.
Gegenbewegung (im Contrapunkt), I. 28.
Geige, I. 37 Anm.
Geigerkönig, I. 40. 244.
Geistliche Schauspiele, I. 41.
Gellert, C. F., II. 269.
Gemeindegesang, protestantischer, I. 54.
Geminiani, F., II. 108.
Generalbass, I. 102. 345.
Gerber, E. L., II. 276.
Gerbert, M., Fürstabt, II. 275.
Gerhard, Paul, I. 138.
Gerle, H., II. 96.
Gesang, der ersten Christen, I. 3; ambrosianischer, I. 9; gregorianischer, I. 10; Volksgesang im Mittelalter, I. 40; dramatischer, I. 85; bei Wagner, II. 488; Kunstgesang, I. 305.
Gesangschulen, I. 4; in Italien, I. 308.
Gesangstücke, von Instrumenten reproducirt, II 76. 95.
Gesualdo, C., Fürst von Venosa, I. 73.
Gevaert, F. A., II. 544. 546.
Ghiselin, s. d'Ankerts.
Gibbons, O., I. 83.
Gigue (Instrument), I. 37. —, Giga (Tanzstück), II. 104.
Gilbert, G. (Dichter), I. 193.
Giulio Romano, Beiname des Caccini.
Gizzi, D., I. **285**. 310.
Glareanus, H. Loritus, I. 11 Anm. 2.
Glinka, M., II. 543.
Gluck, C. W. von, II. **35**. 369. 417. 461.
Goerner, I. 482.
Goethe, W. von, II. 192 Anm., 239. 339. 345.
Götz, H., II. 528.
Gossec, F. J., II. **289**. 292.
Goudimel, C., I. 58. **66** Anm. 2.
Gounod, C., II. 539.
Gouvy, T, II. 540.
Granouilhet, J. de, I. 201.
Grassi, P., I. 373.
Graun, C. H., I. 320. **377**. —, J. G., I. 379.
Graupner, C., I. 448.
Gravicembalo, I. 92.
Greco, G., I. 255. **285**.
Gregor d. Gr., I. 10.
Grell, E., II. 529.
Grétry, A. E. M., II. **27**. 403.
Griechisches Musiksystem, I. 5.
Grieg, E., II. 545.
Grimm, F. M., Baron von, II. **6**. 147.
Grisi, Julia und Judith, II. 320.
Grün, Friederike, II. 510 Anm. 2.
Grützmacher, F., II. 535.
Grundig, C. G., I 377.
Gruppo (bei Caccini), I. 306.
Guadagni, G, II. 40.
Guarneri, A., G. und P., II. 99.
Guglielmi, P., II. 303.
Guido von Arezzo, I. 23.
Guignon, J. P. (Geigerkönig), I. 246.
Guilmant, F. A., II. 536 Anm.
Guiraut de Calanson, I. 37.
Gumbert, Ferd., II. 531.
Gura, E., II. 510 Anm. 2.
Gyrowetz, A., II. 203 Anm. 230.

H.

H, Tonbezeichnung anstatt B, I. 14.
Habeneck, F. A., II. **292**. 415 Anm.
Haberl, F. X., II. 540.
Händel, G. F., I. 135. 314. 316. 347. 411. **465**. II. 36. 107. 380.
Händl, s. Gallus.
Hale, Adam de la, I. 36.
Halevy, J., II. 298.
Hammerclavier (Pianoforte), II. 124. 264.
Hammerschmidt, A., I. 130.
Hanslick, E., II. 545.
Harmonie, I. 5. 19. 233.
Harpsichord, I. 96.
Harsdörffer (Dichter), I. 395.
Hartmann, J. P. E. und E., II. 545.
Hasler, H. L., I. 56. **61**. 77.
Hasse, J. A., I. 287. **349**. 355 Anm. —, Faustina, 340 Anm., 353. 383.
Haupt, C. A., II. 537.
Hauptmann, M., II. 353 Anm. 1. 545.
Hawkins, John, II. 275.
Haydn, J., II. 81. **126**. 198. 357. —, M., II. **268**. 356.
Hebenstreit, Pantaleon, I. 346.
Heinichen, J. D., I. 254. **344**.
Heller, S., II. 452.
Helmholtz, H., I. 234, II. 545.
Henselt, A., II. 451.
Hérold, Ferd., II. 329.
Herz, H., II. 456.
Hexachord, I. 24
Hey, J., II. 534.
Heyden, Sebald, I. 49.
Hill, C., II. 510 Anm. 2.
Hiller, J. A., II. **74**. 198. 268. 336. —, Ferd. von, II. 390. **395**. 451. 456.
Himmel, F. H., II. **91**. 213 Anm.
Hobrecht, J., I. 51.
Hoffmann, E. T. A., II. 303.
Hofmann, L., II. 190 Anm.
Holzbauer, J., I. **367**, II. 86. 113.
Homilius, G. A., I. 463.
Homophonie, II. 118
Hubert, A., gen. Porporino, I. 380.
Hucbald (Ubaldus), I. 20.
Hüllmandel, N. J., II. 455.
Hummel, J. N., II. 204. 420. **450**.
Hunold-Menantes (Dichter), I. 407.
Hutin (Notendruck), I. 79.
Hymnen, frühchristliche, I. 3; im Mittelalter, I. 18.
Hyper- und Hypo-Tonarten, I. 6.

I, J.

I, Tonbenennung bei Kirnberger, II. 273 Anm.
Jaïde, Louise, II. 510 Anm. 2.
Jannequin, Clément, II. 240.

Jensen, A., II. 532.
Imperfect und perfect (Mensuralmusik), I. 28.
Improperien (bei Palestrina), I. 63.
Insanguine, G., I. 303.
Instrumentalmusik, als Ursprung der Mehrstimmigkeit, I. 19. —, im Orient, I. 33; —, der Troubadours, I. 40; wird selbstständig bei den Gabrieli, I. 75.
Instrumentalmusiker, zünftige, I. 40.
Instrumentalstil, I. 76.
Intonation (Instrumentalform), I. 77.
Intermezzo (Intermède), II. 6. 13.
Intervalle, I. 28.
Inventionen, I. 330.
Joachim, J., II. 535.
Jomelli, N., I. **292**, II. 19 Anm. 2.
Jongleurs (Instrumentalmusiker), I. 36.
Ionisch, I. 7. 11 Anm. 2. 123 (s. auch Dur).
Josquin, s. des Près.
Isaak, H., I. 56. 61.
Isidorus von Sevilla, I. 15.
Isouard, N., II. 322.
Judenkunig, H., II. 96.

K.

Kade, O., II. 547.
Kalkbrenner, Fr., II. 456.
Kammer-Musik, I. 144; — Cantate, I. 145; — Duett, I. 150; — Ton, I. 8, Anm.
Kapsberger, J. H., I. 104.
Karl der Grosse, I. 16.
Kauer, Ferd., II. **85**. 369.
Kayser, Christoph, II. 90.
Keiser, R., I. 133. **404**. 432.
Kerl, J. K., I. 77. 135. **370**.
Kiel, F., II. 529.
Kielflügel (Instrumenta pennata), I. 95.
Kiesewetter, R. G., II. 547.
Kirchentöne, I. 8.
Kircher, A., I. 336 Anm.
Kirnberger, J. P., I. 376. 390. **463**. II. 271. 272. 273 Anm.
Kittl, J. F., II. 470 Anm.
Klanggeschlechter, I. 84.
Klein, B., II. 385 Anm. 1.
Klindworth, K., II. 536.
Knecht, J. H., II. 241, Anm.
Knorr, J., II. 386.
Kümpel, A., II. 353 Anm. 1.
Köstlin, H. A., II. 546.
Komma, ditonisches, I. 74 Anm.
Krause, C. G., II. 277.
Krebs, J. L., I. 463.
Kreutzer, K., II. 371. —, R., II. 231. 291.
Kücken, F., II. 531.
Kühnau, J. C., II. 270.
Kuhnau, J., I. **133**. 449, II. 116. 403.
Kullak, T., II. 452.
Kunstgesang, I. 305.
Kunstlied, s. Lied.
Kusser (Cousser), S., I. 402.

L.

Lablache, L., II. 320.
Lachner, Franz, II. 504.
Ladegast, F., II. 537.
Laguerre (Sängerin), II. 60 Anm.
Laharpe, J. F. de, II. 56.
Lalouette, J. F., I. 204.
Lambert, M., I. 174.
Lambillotte, L., II. 547.
Lammert, Minna, II. 510 Anm. 2.
Landi, S., I. 104.
Lanfranco, G. M., II. 97.
Lanière, N., I. 470 Anm. 2.
Lassen, E., II. 533.
Latilla, G., I. 303, II. 19 Anm. 2.
Laub, Ferd., II. 535.
Laudi spirituali, I. 100.
Laujon, II. 49 Anm. 2.
Laute, I. 78.
Lecerf de la Vieville, Seigneur de Fresneuse, I. 223.
Léclair, J. M., I. 193 Anm.
Lecoq, C., II. 540.
Legrenzi, G., I. 261.
Legros, J., II. 54. 155.
Lehmann, Lilli und Marie, II. 510 Anm. 2.
Leier, I. 20. 37. 38.
Leitmotiv, II. 488.
Lemmens, J. N., II. 536 Anm.
Lemoine, H., II. 289.
Leo, L., I. **258**, II. 19 Anm. 2.
Léonard, H., II. 459.
Leopold I., Kaiser, I. 358.
Le Rochois, Marthe, I. 213.
Lesage (Dichter), II. 11.
Lesueur, J. F., II. 289. 293. **298**. 400.
Letamendi, J. de, II. 545.
Lexica, musikalische, II. 276.
Lied, deutsches im Mittelalter, I. 40; —, geistliches, II. 269; —, deutsches im 18. Jahrh., II. 335; —, durch Schubert künstlerisch veredelt, II. 345.
Liederspiel, II. 89.
Ligaturen (Mensuralmusik), I. 30.
Limburger Chronik, I. 38. 40.
Liniensystem, I. 23.
Lira grande (im Orchester Monteverde's), I. 88 Anm.
Liszt, Franz, II. 412. **419**. 448. 452. 474.
Lobe, J. C., II. 393 Anm.
Lobwasser, I. 66 Anm. 2. 139.
Locatelli, P., II. 108.
Lochheimer Liederbuch, I. 41.
Löwe, C., II. 338. **347**.
Löwenstern, M. A. von, I. 335.
Logroscino, N., I. 289.
Longa (Mensuralmusik), I. 26.
Loreto, V., I. 306.
Loritus, s. Glarean.
Lortzing, A., II. **371**. 487 Anm. 1.
Lotti, A., I. **261**. 275.
Louis Ferdinand, Prinz, II. 213 Anm.
Ludwig XIII. von Frankreich, I. 173; — II. von Bayern, II. 501.
Lully, G. B., I. **195**, II. 17; —, Söhne, I. 213.
Lusitano, V., I. 84.
Luther, M., I. 50. 54.
Lwoff, A. von, II. 543.

Lydisch, I. 5.
Lyrik, in Frankreich, II. 8; —, deutsche im 18. Jahrh., II. 334.

M.

Machau, G. de, I. 44.
Mackenzie, A., II. 542.
Madrigal, I. 65.
Mälzel, J. N., II. 241.
Maggini, J. P., II. 99.
Maglio, G. A., I. 373.
Maillard (Sängerin), II. 287.
Majo, G. de, I. 303.
Majorano, s. Caffarelli.
Maistre, M. le, I. 116.
Maîtrisen, II. 287.
Mancini, F., I. 286.
Manelli, F., I. 98.
Manfroce, N. A., I. 304.
Manna, G., I. 303.
Mara, Gertrud geb. Schmähling, I. 386, II. 75.
Marais, M., I. 214.
Marbeck, J., I. 81.
Marcello, B., I. 264. **266**, II. 461.
Marchand, L., I. **226**. 444.
Marchettus von Padua, I. 28.
Marenzio, Luca, I. 66.
Maria Antonia von Sachsen, I. 355.
Mariani, A., II. 540 Anm.
Marienklage, I. 42.
Marinelli, G., I. 303.
Marius, II. 124.
Marmontel (Dichter), II. 56.
Marot, C., I. 66 Anm. 2. 139. 165.
Marpurg, F. W., I. 390, II. **272**. 274.
Marschner, H., II. 350. 368.
Martin, V. y Solar, I. 302.
Martini, G. Padre, I. **278**, II. 151. 275; —, P., II. 321.
Marx, A. B., II. 546.
Mask (Masque), I. 470 Anm.
Massenet, J., II. 538.
Materna, Amalie, II. 510 Anm. 2.
Mattheson, J., I. 133. **414**. 433. II. 272. 274.
Maucourt, II. 351.
Maupin (Sängerin), I. 218.
Maxima (Mensuralmusik), I. 27.
Mayer, S., II. 319.
Mayseder, J., II. 232 Anm.
Mehrstimmigkeit, älteste, I. 19; als Ausdruck für eine einzelne Person, I. 86. 87 Anm.
Méhul, E., II. 282.
Meibom, M., I. 336, Anm., II. **275**.
Meistersinger, I. 38.
Melodie, in die Oberstimme verlegt, I. 58; —, bei Wagner, II. 488.
Melodrama, II. 92.
Mendelssohn, F., I. 465. 489. II. 339. 355. 371. **372**. 390. 404 Anm. 407. 444.
Mengozzi, B., II. 289.
Ménestrier, Père, I. 168.
Mensuralmusik (Figuralmusik), I. 26.
Menuett (Tanzstück), II. 104; als Satz der Symphonie, II. 143.
Merklin, J., II. 538.
Merulo, C., I. 77.
Mersenne, Père M., I. 227.
Metastasio (Pietro Trapassi), I. **322**, II. 328.
Mette, Cantus Metensis, I. 17.
Mettenleiter, J. G., II. 540.
Meyerbeer, G., II. 242. **307**. 358. 413. 471.
Miksch, J., I. 311 Anm. 2.
Mihalovich, E. von, II. 545.
Milder-Hauptmann, Anna, II. 226.
Millöcker, C., II. 529.
Minelli, J. B., I. 308.
Mingotti (Sängerin), I. 354.
Minima (Mensuralmusik), I. 27.
Minnesinger, I. 36.
Minstrels, I. 36.
Mixolydisch, I. 5. 7.
Mizler, L., I. 453, II. **274**.
Modus (Mensuralmusik), I. 27.
Moll, s. Dur.
Molteni (Sängerin), I. 380.
Mondonville, J. J., II. 50 Anm.
Moniuszko, S., II. 545.
Monnet, J., II. 19.
Monochord (Stammvater des Claviers), I. 94.
Monodie (Einzelgesang), I. 86.
Monsigny, P. A., II. 22.
Monteclair, M., I. 221.
Monteverde, C., I. 90.
Morales, C., I. 68.
Moralitäten (geistl. Drama), I. 329.
Morelot, S., II. 547.
Morlacchi, F., II. 360. 367 Anm.
Morley, T., I. 82.
Moscheles, J., II. 262. **452**.
Motette, I. 60. **130** Anm.
Motetus, I. 29.
Mouret, J. J., I. 221.
Mozart, L., II. 145; —, W. A., I. 302 Anm. 2. 464. II. 67. 81. 82. **145**. 265. 337.
Müller, W., II. **85**. 193. 369.
Muffat, G., I. 367.
Mured, s. Bernhard.
Muris, J. de, I. 28.
Musikdrama, s. Mysterium, Passion, Oratorium, Oper.
Musikwissenschaft, II. 271. 545.
Mysterien, geistliche Schauspiele, I. 41.

N.

Nachahmung (Canon), I. 48.
Nägeli, J. G., II. 531.
Nardini, P., II. 110.
Narrenfest, I. 42.
Naumann, J. G., II. 71 Anm. 2.
Navoigille, d. ä., II. 292.
Neefe, C. G., II. 207.
Neri, F., I. 100.
Neudeutsche Schule, II. 417.
Neukomm, S., II. 137.
Neumann, A., II. 513.
Neumeister, E. (Dichter), I. 428.
Neumen, I. 14.
Neuner und Hornsteiner, II. 537 Anm.
Nichelmann, C., I. 377. 380.
Nicolai, O., II. 371.

Nicolai-Bruderschaft, I. 40.
Nicolo, s. Isouard.
Niederländer, I. 47. II. 547.
Niedermeyer, L., II. 539.
Niemann, A., II. 497. 510 Anm. 2.
Niering, II. 510 Anm. 2.
Nietzsche, F., II. 506. 510.
Nisard, T., I. 15.
Nivers, G., I. 245.
Notendruck, I. 79.
Notenschrift, griechische, I. 13; —, in lateinischen Buchstaben, I. 13; —, in Silben, I. 14.
Notker Balbulus, I. 17.
Noverre, J. G., (Balletmeister), II. 155.

O.

Obertöne, I. 74 Anm. 233. II. 109.
Oboe, I. 94. II. 114.
Ockenheim (Ockeghem), I. 48.
Octavengattungen, I. 5.
Oden, Horazische, I. 61; —, deutsche im 18. Jahrh., II. 337.
Offenbach, J., II. 539.
Oglin (Notendruck), I. 79.
Oper, Entstehung in Florenz, I. 88; Weiterentwickelung in Venedig, I. 96; in Neapel, I. 248; in Paris, I. 179. II. 19; in Hamburg, I. 397; —, romantische, II. 350.
Opitz, M. (Dichter), I. 332.
Oratorium, bei Neri, I. 99; bei Schütz, I. 119; bei Carissimi, I. 140; bei Händel, I. 486; bei Mendelssohn, II. 380.
Orchester, bei Monteverde, I. 92; bei Lully, I. 206; bei Hasse, I. 350; bei Beethoven, II. 252; bei Wagner, II. 488. 511 Anm.
Organistrum (Vielle), I. 38.
Organum (Diaphonie), I. 20.
Organisten, in Italien, I. 77; in Deutschland, I. 134; in Frankreich, I. 275.
Orgel, — Choralkunst, I. 60; — Tabulatur, 39 Anm. 2.
Orlandini, G. M., II. 19 Anm.
Orneval, d' (Dichter), II. 11.
Ornithoparchus, A., I. 49.
Ortigue, J. d', II. 547.
Osiander, L., I. 59.
Ott, J., I. 61.
Otto, J., II. 531.
Ottoboni, Cardinal, I. 467.
Ouvertüre, bei Lully, I. 205; bei Scarlatti, I. 253; bei Mendelssohn, II. 374.

P.

Pacchioni, A., I. 276.
Pachelbel, J., I. 135.
Paër, Ferd., II. 300.
Paganini, N., II. 111. 352. 405. 421. **457**.
Paisiello, G., I. **298** II. 203.
Palestrina, G. P. da, I. **63**. 100.
Pallavicini, C., I. 250. **337**; — S., I. 339.
Palma, S., I. 303.
Panseron, A. M., II. 28 Anm.
Paolucci, G., I. 278.
Pareja, B. R. de, I. 277.
Parenti, F. P., I. 304.
Parthenia, I. 83.
Partita, Partei (Instrumentalform), II. 103.
Partitur, I. 39.
Pasdeloup, J., II. 539.
Pasi, A., I. 308.
Pasquini, B., I. 106. **271**.
Passacaglia, Passecaille (Tanzstück), II. 104.
Passion, älteste Form, I. 41; bei Schütz, I. 127; in Hamburg, I. 430; bei Bach, I. 449. 458; —, Confrèrie de la, I. 42.
Passionsspiel in Oberammergau, I. 43.
Paumann, C., I. 39. 76.
Pausen, I. 27. 45. 48.
Pavesi, S., I. 304.
Pedal, der Orgel, I. 76; des Claviers, II. 125 Anm., 453.
Peli, F., I. 310.
Pellegrini (Dichter), I. 229.
Perandi, G., I. 129. 336.
Perez, D., I. 303.
Perfect und Imperfect (Mensuralmusik), I. 28.
Pergolese, G. B., I. **289**. II. 15. 19 Anm.
Peri, J., I. 86.
Perrin, P. (Dichter), I. 178.
Persuis, L. de, II. 293.
Perti, G. A., I. 276.
Peters, C. F., II. 538.
Petrucci, O., da Fossombrone, I. 79.
Petrus (St. Gallen), I. 17.
Pfeiffer, T. F., II. 207.
Philidor, F. A. Danican, II. 23. 113. 292.
Philosophie, scholastische, I. 31; —, Der Aufklärungszeit, II. 2; —, Schopenhauer's, II. 515.
Phonascus, der Erfinder, Symphonetes, der Setzer einer Melodie, I. 56.
Phrygisch, I. 5. 7.
Pianoforte (Hammerclavier), II. 124.
Piccini, N., I. **295**. II. 55.
Pietismus, I. 423.
Piocchi, C., I. 279.
Pisendel, J. G., I. **346**. II. 112.
Pistocchi, F. A., I. 308.
Pitoni, G. A., I. 157. **271**.
Plagalisch, I. 11.
Plain-chant, s. Cantus planus.
Pleyel, J., II. **133**. 282. 399. 537.
Poitevin, G., I. 215.
Polarolo, C. F., I. 322.
Polyphonie, s. Mehrstimmigkeit.
Pommer, I. 94.
Ponchielli, A., II. 541.
Ponte, da (Dichter), II. 174.
Porpora, N., I. **286**. 310. 477. II. 127.
Porporino, s. Hubert.
Porro, G., I. 370.
Porsile, G., I. 362.
Posaune, I. 77.
Positiv, Portativ, I. 94
Pothier, J., II. 547.
Praenestinus, s. Palestrina.
Praetorius, M., I. 78. 94. **111**; — (Dichter), I. 408.
Predieri, A., I. 278; —, L. A., I. 367.
Printz, C., von Waldthurn, I. 419. II. 275.

Proch, H., II. 531.
Programm-Musik, II. 402. 409 Anm.
Protos (erster Kirchenton), I. 9.
Prosa, I. 43 Anm.
Proske, C., II. 530.
Proslambanomenos, I. 6.
Provenzalischer Gesang, I. 34.
Psalmen und Hymnen, frühchristliche, I. 3.
Psalter, von Marot und Beza, I. 139.
Psalterium, Stammvater des Claviers, I. 95.
Psellus, M., I. 34.
Pugnani, G., II. 110.
Punctus, Punctum, für Note, I. 15.
Purcell, H., I. 470.
Pythagoras, I. 73. 74 Anm.

Q.

Quanz (Quantz), J. J., I. **375**. II. 270.
Quarte, als Finalton, I. 11.
Querflöte, s. Flöte.
Quinte, I. 5; Quinten-Parallelen, I. 20; — Verbot, I. 28 Anm.
Quilisma (Neumenschrift), I. 15.
Quinault (Dichter), I. 203.

R.

Raaff, A., II. 201.
Raff, J., II. 534.
Raguenet, F., I. 223. II. 6.
Raimondi, P., I. 304.
Rameau, J. P., I. 74 Anm. **224**. II. 18. 271. 455.
Rebec, I. 93 Anm. 2.
Rebel, J. F., I. 220 Anm. 2; —, F., II. 220.
Recitativ, I. 87; begleitetes, s. Accompagnato.
Redi, F., I. 310.
Regal, I. 94.
Reicha, J., II. 209; —, A., II. **289**. 400. 421.
Reichardt, J. F., II. **87**. 338.
Reichenberg, Franz von, II. 510 Anm. 2.
Reinken, J. A., I. **135**. 397. 447.
Rellstab, L., II. 304.
Renaissance, I. 52.
Reutter, G., I. 368 II. 126.
Rhaw, G. (Notendruck), I. 79.
Rhythmik, I. 9. 10.
Ricercare (Instrumentalform), I. 76.
Richter, E. F., II. 395; —, H., II. 510.
Ricieri, G. A., I. 276.
Riedel, C., II. 529.
Riemann, H., II. 545.
Ries, Franz, II. 208; —, Ferd., II. 216 Anm. 452; —, H., II. 353 Anm. 1.
Rietz, J., II. 390. **395**.
Righini, V., I. 304. II. **303**.
Rimbault, E. F., II. 548.
Rinuccini, O. (Dichter), I. 87.
Rispoli, S., I. 303.
Ritter, A. G., II. 536; —, C., II. 494; —, A., II. 528.
Roberti, G., II. 542.
Rochlitz, F., I. 275 Anm.
Rode, P., II. **291**. 351.
Röder, C. G., II. 538.
Roi des violons, s. Geigerkönig.
Romantik, Wesen, II. 331; Tieck's, II. 340; Heine's, II. 396; V. Hugo's, II. 397.
Romanus (St. Gallen), I. 17.
Romberg, B. und A., II. 208.
Rondo, I. 241.
Rore, C. de, I. 72.
Rosa (Rose), C., II. 542 Anm. 2.
Rossi, M. A., I. 162.
Rossini, G., II. 257. 264. 307. **314**.
Rota, Rotte, I. 37. 93 Anm. 2.
Rota, G., I. 303.
Rouget de Lisle, C. S., II. 281.
Rousseau, J. J., II. 4. 5. **13**. 92. 276. 333.
Rubini, G. B., II. 320.
Rubinstein, A., II. 544; —, J., II. 392 Anm.
Ruckers, Familie, I. 238.
Rudolf, Erzherzog, II. 230. 238 Anm.
Rungenhagen, C. F., II. 378.
Rupff, C., I. 56.
Rust, W., II. 530.

S.

Sacchini, A. M. G., I. 298.
Sacrati, F. P., I. 176.
Saint-Saens, C., II. 538. 539.
Sagittarius, s. Schütz.
Sala, N., I. 304.
Salicola, M. (Sängerin), I. 338.
Salieri, A., I. 304. II. **62**. 85. 203. 242.
Salimbeni, F., I. 380.
Salinas, F., I. 69.
Salmon, J., I. 170.
Salò, s. Gasparo.
Salomon, J. P., II. 132.
Salvador, D., II. 327 Anm.
Sammartini, G. B., II. **35** Anm. 141. 151.
Sances, G. F., I. 359.
Sanct Gallen (Sängerschule), I. 17.
Sandoni, P. G., I. 316.
Sarabande (Tanzstück), II. 104.
Sarasate, P. de, II. 539.
Sarrette, B., II. 287.
Sarri, D., I. 304.
Sarti, G., I. **302**. II. 203.
Sasse (Sax), Marie, II. 497.
Sauer, W., II. 537.
Sauveur, J., II. 276.
Sax, A., II. 538.
Scandellus, A., I. 116.
Scarlatti, A., I. **249**. 467. 477; —, D., I. 255. II. **217**.
Schalmei, I. 94.
Schefzky, Josephine, II. 510 Anm. 2.
Scheibe, J. A., II. 274.
Scheidt, S., I. 134.
Schein, J. H., I. 123. **133**. 449.
Schenck, J., II. 85.
Schicht, J. G., II. **268**. 271. 368.
Schikaneder, E. (Dichter), II. 119. 222.
Schiller, Fr. von, II. 336 Anm.
Schirmer, D. (Dichter), I. 336.
Schlachtmusik, II. 240.
Schlecht, R., II. 547.
Schlosser, C., II. 510 Anm. 2.
Schlüssel, Clavis, I. 25.
Schmähling, s. Mara.
Schmelzer, J. H., I. 359.
Schmidt, J. C., I. 342. 377.

Schneider, F., II. 531.
Schnorr, L., von Carolsfeld, II. 495. 503.
Schobert, II. 455.
Schöffer, P. (Notendruck), I. 79.
Scholastik, s. Philosophie.
Scholze, J. S., II. 335 Anm. 1.
Schott, G., I. 398.
Schröder-Devrient, W. (Sängerin), II. 466. 478. 479.
Schröter, C. G., II. 124; —, Corona, II. 75.
Schubart, D., II. 277.
Schubert, Franz, II. 235. **260**.
Schubiger, A., II. 547.
Schulhoff, J., II. 453.
Schulkomödien, I. 329.
Schulze-Killitschky, J. (Sängerin), II. 303.
Schulz, J. A. P., I. 384 Anm. 1. II. **87**. 272. 278.
Schumann, R., II. 371. **384**. 408. 443.
Schunke, L., II. 386.
Schuppanzigh, J., II. 232.
Scribe, E. (Dichter), II. 309. 327.
Sebastiani, J., I. 135.
Sechter, S., II. 546.
Seckendorf, C. S. von, II. 92.
Sedaine (Dichter), II. 26.
Seletti, G., II. 19 Anm. 2.
Semibrevis (Mensuralmusik), I. 27.
Senesino, s. Bernardi.
Senfl, L., I. 57. 61.
Sequenz, I. 17.
Serenade, II. 142.
Serow, A., II. 544.
Sieber, Ferd., II. 534.
Siehr, G, II. 510 Anm. 2.
Silben, als Tonbezeichnung, I. 14. 25.
Silbermann, G., II. 125.
Silcher, F., II. 531.
Simonelli, M., II. 101.
Simrock, N., II. 209.
Singspiel, II. 74.
Smetana, F., II. 544.
Soliloquia, I. 433.
Solmisation, I. 24.
Solospiel, früheste Entwickelung, II. 200; —, in neuerer Zeit, II. 535.
Somis, G. B., II. 110.
Sonate, II. 105; Sonata da camera, da chiesa, II. 106; Claviersonate, II. 116.
Sorge, G. A., II. 110. **273**.
Soriano-Fuertes, M., II. 545.
Spataro, J., I. 277.
Speranza, A., I. 303.
Spinetto, I. 96.
Spohr, L., II. 242. 259. 304. **350**. 424. 435 Anm., 479.
Spontini, G., I. 304, II. 286. **301**. 362. 375.
Staden, S. G., I. 395.
Stadtpfeifer, Kunstpfeifer, II. 105.
Stampiglia, S. (Dichter), I. 321.
Stamitz, J. C, II. 113.
Steffani, A., I. 147. 468.
Steibelt, D., II. 455.
Stein, G. A, II. 125.
Stil, des Palestrina, I. 63; Stile rappresentativo oder parlante, I. 87; Anfänge des Instrumentalstils, I. 76.
Stimmen, im polyphonen Vocalsatz, I. 29.
Stimmwerk, s. Akkord.
Stobäus, J., I. 60.
Stockhausen, J., II. 534.
Stölzel, H., II. 115.
Stradella, A., I. 155.
Stradivari, A., II. 99.
Strauss, J., Vater und Sohn, II. 529.
Streichinstrumente, I. 93. II. 96.
Streichorchester (bei Lully), I. 196.
Streichquartett, bei Haydn, II. 140; bei Mozart, II. 166; bei Beethoven, II. 231. 261.
Strozzi, G. (Dichter), I. 176; —, Barbara, I. 142.
Strungk, N. A., I. **340**. 402.
Suard, II. 57.
Süssmayer, F. X., II. 196.
Suite, II. 103. 241.
Sullivan, A., II. 528.
Sulzer, J. G., II. 278.
Superius, I. 29.
Suppé, Franz von, II. 529.
Svendsen, J., II. 545.
Swenlingk, J. P., I. 77. 134.
Swieten, van (Dichter), II. 135. 166.
Sylvester, Papst, I. 4.
Symphonetes, s. Phonascus.
Symphonie, Ciphonie (Instrument), I. 38.
Symphonie, Sinfonia (Tonform), mit Ouverture identisch, I. 253; bei Sammartini, II. 35 Anm. 2; bei Haydn, II. 141; bei Mozart, II. 170; bei Beethoven, II. 214.
Synaphe, I. 6.
Synkope, I. 45.
System, vollendetes der Griechen, I. 6; Hexachord —, I. 24; reines diatonisches, I. 73; Dur und Moll —, I. 107; Linien —, I. 23.

T.

Tabulatur, I. 39.
Taffanel, P., I. 536.
Taktstrich, I. 30 Anm.
Tallis, T., I. 82.
Tamburini, A., II. 320.
Tanz, in der Oper Lully's, I. 206; —, Gluck's, II. 50 Anm. 2.
Tanzstücke, in der Suite, II. 104.
Tarchi, A., I. 304.
Tartini, G., I. 273 II. **108**.
Tausig, C., II. 507.
Telemann, G. P., I. **418**. 433. 448.
Temperatur, gleich- und ungleichschwebende, I. 74. 234. 463 II. 273.
Tempia, S., II. 542.
Tempo rubato, I. 306. II. 449.
Tempus (Mensuralmusik), I. 27.
Tenaglia, I. 250.
Tenor, I. 28.
Terz, unter die Consonanzen aufgenommen, I. 74.
Tesi, Vittoria, I. **314**. 466.
Tetrachord, I. 5.
Tetrardos (vierter Kirchenton), I. 9.
Texte, verschiedene in einem Gesange vereint, I. 29. 51.
Thalberg, S., II. 421. 451.

Theile, J., I. 398.
Thematische Arbeit, II. 140.
Theorbe, I. 89. 94.
Thibaut von Navarra, I. 35.
Thomas, A., II. 539; —, T., II. 543.
Tichatschek, J., II. 478.
Tieffenbrucker, s. Duiffopruggar.
Tinctoris, J., I. 19. 48 II. 276.
Toccata, I. 77. 105.
Töne, der Meistersinger, I. 39.
Töpfer, J. G., II. 536.
Tomaschek, J. W., II. 452.
Tombeau (Instrumentalform), I. 193 Anm.
Tonmalerei, II. 241 Anm.
Torelli, G., II. 107.
Tosi, P. F., I. 308.
Traetta, T., I. 298.
Transpositions-Scala, I. 6.
Trillo (bei Caccini), I. 306.
Triplum (Treble), I. 29.
Tritonius, P., I. 61.
Tritto, G., I. 304.
Tritos (dritter Kirchenton), I. 9.
Troubadours, I. 34.
Tschaïkowski, P., II. 544.
Tscherning, A., I. 335.
Türk, D. G., II. 274.
Tuotilo, I. 18.
Turbae (Volkschöre in den Passionen), I. 69.

U.

Ubaldus, s. Hucbald.
Umlauf, J., II. **82**. 257.
Unger, II. 510 Anm. 2; —, Caroline, II. 259.

V.

Vadé (Dichter), II. 19.
Vallotti, F. A., I. 279.
Vanderstraeten, E., II. 547.
Varesco, Abbate (Dichter), II. 158.
Vaudeville, II. 11 Anm.
Vecchi, O., I. 87.
Venosa, Principe de, s. Gesualdo.
Vento, M., I. 303.
Venturini, F., II. 107.
Veracini, F. M., II. 108.
Verdi, G., II. 541.
Verovio (Notendruck), I. 80.
Vestris (Balletmeister), II. 50 Anm.
Viadana, L., I. 102.
Vicentino, N., I. 84.
Victorin, G., I. 369 Anm.
Vielle (Organistrum), I. 38.
Vieuxtemps, H., II. 459.
Vieville, s. Lecerf.
Vincent, A., II. 546.
Vinci, L., I. 258. **288**. II. 15.
Viola, I. 37 Anm.; da braccia, da gamba, 93.
Violetta, I. 253.
Violine, I. 93. II. 96.
Violoncell, I. 94.
Violone, I. 93.
Viotti, G. B., II. 111. **289**.
Virdung, S., I. 78. 94.
Virga (Neumenschrift), I. 15.
Virginal, I. 83. 96.
Vittoria, T. L. da, I. 68.
Vivaldi, A., I. 442. II. **102**.
Vogl, M., II. 342.
Vogl, H. und Frau, II. 509.
Vogler, G. J., Abt, II. 274. 357.
Voix de ville, de cour, II. 9.
Volkmann, R., II. 534.
Volumier, J. B., I. 345.
Vuillaume, J. B., II. 537 Anm.

W.

Wagenseil, G. C., I. 367.
Wagner, R., II. 66. 259. 397. 426. **462**. 527; —, Johanna, II. 480.
Wagnervereine, II. 508.
Walcker, E. F., II. 537.
Wallis, J., I. 34. II. 275.
Walsh (Notendruck), I. 80 Anm.
Walter, Jacob, I. 338. II. **111**.
Walther, Johann, I. 55.
Weber, B. A., II. 307.
Weber, C. M. von, II. 304. 350. 355. **356**. 374.
Weber, Dionys, II. 452.
Weckerlin, J. B., II. 548.
Weckerlin, Mathilde, II. 510 Anm. 2.
Weigel, J., II. **85**. 242.
Weinlig, T., II. 465.
Weiss, S., I. 346.
Weitzmann, C. F., II. 546.
Werner, G. J., II. 128. 138 Anm.
Westhof, J. P. von, I. 338. II. 111.
Westphal, R., II. 546.
Wieck, Fr., II. 384; —, Clara, 388.
Wieniawski, H., II. 539.
Wilhelm von Poitiers, I. 35.
Willaert, A., I. 70.
Winter, P. von, II. 86.
Winterfeld, C. von, I. 70 Anm.
Wirthschaften, Maskeraden, I. 330.
Wranitzki, P., II. 192 Anm. 2.
Wüerst, R., II. 528.

Z.

Zacconi, L., II. 97.
Zachau, F. W., I. **135**. 466.
Zarlino, G., I. 72. 97.
Zarzuela (spanische Operette), I. 70.
Zeitschriften, musikalische, II. 274.
Zelenka, J. D., I. 343
Zelter, C. F., II. 91 Anm. 198. **338**.
Zeno, Apostolo (Dichter), I. 321.
Ziani, M. A., I. 322.
Zigeunermusik, II. 457. 544 Anm. 2.
Zimmermann, P. J. G., II. 457.
Zingarelli, N. A., I. 300.
Zink, I. 94.
Zöllner, C., II. 540.
Zumsteeg, J. R., II. **91**. 348.

Berichtigungen. S. 34. Der Dichter der Oper „Le droit du seigneur" ist Desfontaines. — S. 63. (Columnentitel) lies statt 1784 **1787**. — S. 127. Nicht Keller sondern der Tenorist Spangler soll Haydn aufgenommen haben. — S. 301 Z. 4 v. o. statt Mazolati lies Majolati.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Langhans, Friedrich Wilhelm,

Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von W. A. Ambros

Bd.: 2

Leipzig 1887

B.Sandb. 415-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11556973-8